Umberto Eco

Na ramionach olbrzymów

NOIR SUR BLANC

Umberto Eco
Na ramionach olbrzymów

Wykłady na festiwalu La Milanesiana

w latach 2001–2015

Przełożył
Krzysztof Żaboklicki

NOIR SUR BLANC

Spis treści

Karta redakcyjna

Od wydawcy włoskiego

Na ramionach olbrzymów

Piękno
Brzydota
Absolut i względność
Płomień jest piękny
Niewidzialność
Paradoksy i aforyzmy
Mówić nieprawdę, kłamać, fałszować
O pewnych formach niedoskonałości w sztuce
Kilka ujawnień o tajemnicy
Spisek
Ukazywanie świętości

Informacje bibliograficzne
Źródła fotografii
Przypisy

Tytuł oryginału: SULLE SPALLE DEI GIGANTI

Opracowanie redakcyjne: MIROSŁAW GRABOWSKI
Korekta: BEATA WYRZYKOWSKA, JAN JAROSZUK
Wybór ilustracji: SILVIA BORGHESI
Wszystkie ilustracje reprodukowane za wydaniem włoskim
Na obwolucie wykorzystano obraz Williama Blake’a *Newton*, 1795–1805, Londyn, Tate Gallery, © Foto Scala, Florencja

Wykłady *Absolut i względność* oraz *Płomień jest piękny* zostały opublikowane wcześniej w tomie *Costruire il nemico* (Bompiani, Milano 2011). Wykład *Ukazywanie świętości* zamieszczono w czasopiśmie on-line „California Italian Studies” 2014, nr 5 (1)

Copyright © 2017 La nave di Teseo editore, Milano
First published La nave di Teseo 2017
For the Polish edition
Copyright © 2019, Noir sur Blanc, Warszawa

ISBN 978-83-7392-653-0

Oficyna Literacka Noir sur Blanc Sp. z o.o.
ul. Frascati 18, 00-483 Warszawa
e-mail: nsb@wl.net.pl
księgarnia internetowa: www.noirsurblanc.pl

Konwersja: eLitera s.c.

Od wydawcy włoskiego

Zamieszczone w niniejszym tomie dwanaście artykułów Umberta Eco powstało w latach 2001–2015 specjalnie dla festiwalu La Milanesiana, na którym Autor odczytywał w danym roku jeden z nich jako *lectio magistralis* – wykład główny, opatrzony nieraz ilustracjami. Pod każdym z tekstów podaliśmy rok jego powstania. Od 2008 roku festiwal La Milanesiana miał za każdym razem swój temat (również podany na końcu poszczególnych tekstów); Eco się go trzymał, czasem był jego inspiratorem.

Nieilustrowany wykład pierwszy *Na ramionach olbrzymów* z 2001 roku posłużył nam za wprowadzenie: wyraża on poglądy Autora na temat wkładu klasyków we współczesność oraz misji intelektualisty.

Napisany z myślą o La Milanesianie wykład ostatni *Ukazywanie świętości* nie został wygłoszony, dlatego zamieszczamy go na samym końcu zbioru.

Pominęliśmy odniesienia do sytuacji, w których publikowane wykłady zostały wygłoszone.

W wywodach Eco powracają określone tematy – nie tyle powtórzenia, ile motywy przewodnie. Świadczą one o stałej trosce, z jaką zajmował się leżącymi mu na sercu sprawami.

Opracowanie redakcyjne ograniczyliśmy do bardzo nielicznych przypisów i do uzupełnienia ikonografii, trzymając się ściśle wskazówek Autora.

Na ramionach olbrzymów

Historia karłów i olbrzymów zawsze mnie fascynowała. A przecież historyczna polemika karłów z olbrzymami stanowi tylko jeden rozdział w dziejach odwiecznej walki ojców z synami, która – jak na końcu się przekonamy – także nas bezpośrednio dotyczy.

Bez niepokojenia psychoanalityków przyznajemy, że synowie są skłonni zabijać swoich ojców. Piszę o mężczyznach jedynie ze względu na literaturę przedmiotu, wiadomo mi bowiem, że istnieje dobry, tysiącletni obyczaj uśmiercania także matek – poczynając od sprawy Nerona i Agrypiny, a kończąc na prasowej kronice zabójstw.

Rzecz raczej w tym, że symetrycznie do szturmu synów na ojców występował zawsze szturm ojców na synów. Edyp – bez winy wprawdzie – zabija Lajosa, ale już Saturn pożera własne dzieci, a imieniem Medei trudno byłoby nazwać przedszkole. Pomińmy nieszczęsnego Tiestesa, który nieświadomie zjada pulpety z mięsa swoich synów, ale liczbie dziedziców tronu Bizancjum oślepiających ojców odpowiada liczba sułtanów, którzy w Konstantynopolu ratują się przed przedwczesną sukcesją, zabijając pierworodnych.

Konflikt między ojcami i synami może również przybierać formy niezwiązane z gwałtem, lecz mimo to wysoce dramatyczne. Można przeciwstawić się ojcu, wyśmiewając go – jak Cham, który nie wybacza Noemu odrobiny wina po takiej obfitości wody; wiadomo zaś, że Noe zareagował wykluczeniem o rasistowskim charakterze, skazując niegrzecznego syna na wygnanie do krajów rozwijających się. A kilka tysiącleci endemicznego głodu i niewolnictwa za kpiny z tatusia, który trochę sobie wypił, to naprawdę zbyt wiele. Co do Abrahama, nawet jeżeli uznamy jego zgodę na złożenie Izaaka w ofierze za wzniosły przykład podporządkowania się woli boskiej, powiem, że czyniąc tak,

Abraham dowiódł, iż uważa syna za swoją rzecz, którą może dowolnie rozporządzać (syn umierał zarżnięty, a on zyskiwał sobie przychylność Jehowy... powiedzcie mi, czy ten człowiek postępował zgodnie z naszymi zasadami moralnymi). Na szczęście Jehowa żartował, lecz Abraham o tym nie wiedział. Izaak zaś zdecydowanie nie miał szczęścia, o czym świadczy to, co spotyka go już jako ojca. Jakub go wprawdzie nie zabija, ale okrada z prawa do sukcesji, stosując podłe oszustwo. Wykorzystuje bowiem jego ślepotę, co jest czynem podstępnym, może jeszcze bardziej odrażającym od porządnego ojcobójstwa.

Każda *querelle des anciens et des modernes* [kłótnia między zwolennikami starożytności a zwolennikami nowoczesności] to zawsze walka toczona pod znakiem symetrii. Co się tyczy sporu siedemnastowiecznego, którego nazwą tutaj się posłużyłem, prawdą jest, że Perrault czy Fontenelle głosili, iż utwory współczesnych jako bardziej dojrzałe lepsze są od utworów ich przodków (a zatem *poètes galants* i *esprits curieux* [poeci szarmanccy i dociekliwe umysły] preferowali nowe formy – opowiadanie i powieść). *Querelle* zrodziła się jednak i rozwinęła, ponieważ przeciwko zwolennikom nowoczesności wystąpili cieszący się wielkim poważaniem Boileau i wszyscy inni zwolennicy naśladowania starożytnych.

Kiedy zaistnieje *querelle*, nowatorom przeciwstawiają się zawsze *laudatores temporis acti* [piewcy dawnych czasów], a często pochwała nowości i zerwania z przeszłością rodzi się właśnie jako reakcja na rozpowszechniony konserwatyzm. W naszych czasach byli poeci Najnowsi, ale wszyscy uczyliśmy się w szkole, że dwa tysiące lat wcześniej byli już *poetae novi*. W czasach Katullusa nie istniało jeszcze słowo *modernus*, ale *novi* nazywano poetów, którzy nawiązywali do liryki greckiej, przeciwstawiając się tradycji łacińskiej. Owidiusz w *Sztuce kochania* (III, wers 121 i nast.) napisał: *prisca iuvent alios* [„niechaj inni przeszłość chwalą”], *ego me nunc denique natus gratulor: haec aetas moribus acta meis* i tak dalej [„w moim sercu radość gości, żem przyszedł na ten świat miły w wykwintnej teraźniejszości”]. Nowi

dokuczali jednak piewcom czasów minionych; przypomina nam o tym Horacy (*Listów księga druga* I, wers 75 i nast.), który zamiast przymiotnika „nowoczesny” użył przysłówka *nuper*, aby powiedzieć, że szkoda jest, iż jakiś utwór ganimy nie za to, że lichy, *sed quia nuper* – lecz że powstał niedawno. Tak robi zresztą dzisiaj ten, kto recenzując książkę młodego autora, lamentuje, że nie pisze się już powieści takich jak kiedyś.

Określenie *modernus* wkracza na scenę właśnie wraz z końcem epoki będącej dla nas starożytnością, to znaczy około V wieku n.e., gdy cała Europa zamyka się w nawias owych prawdziwie ciemnych wieków, które poprzedzają odrodzenie karolińskie, a nam wydają się najmniej nowoczesnymi ze wszystkich czasów. Właśnie w tych „ciemnych” wiekach, gdy słabnie pamięć o wspaniałej przeszłości, po której pozostają jedynie spopielone, nikłe resztki, rodzi się innowacja, z czego sami innowatorzy nie zawsze zdają sobie sprawę. Zaczynają wtedy krzepnąć nowe języki europejskie, co stanowi najbardziej nowatorskie i porywające wydarzenie kulturalne dwóch ostatnich tysiącleci. W symetryczny sposób łacina klasyczna staje się wówczas łaciną średniowieczną. Pojawiają się w tym okresie oznaki dumy z innowacji.

Pierwszy przejaw dumy to uznanie faktu, że wymyśla się łacinę, która nie jest już łaciną starożytnych. Po upadku Cesarstwa Rzymskiego dochodzi na starym kontynencie do kryzysu rolnictwa, niszczeją wielkie miasta, rzymskie drogi i wodociągi; na obszarach pokrytych lasami mnisi, poeci i miniatorzy widzą świat jako ciemny bór zamieszkany przez potwory. Grzegorz z Tours w 580 roku głosił koniec piśmiennictwa, a nie pamiętam już który papież zastanawiał się, czy są jeszcze ważne chrzty dokonywane w Galii, gdzie chrzciło się *in nomine Patris et Filiae* [i Córki], bo nawet duchowieństwo nie znało już łaciny. Między VII a X wiekiem rozwija się jednak tak zwana estetyka hesperyjska, styl sięgający od Hiszpanii poprzez Galię po Wyspy Brytyjskie. Łacińska tradycja klasyczna opisała (i potępiła) ten styl jako „azjatycki” (później „afrykański”), przeciwstawiony zrównoważeniu

stylu „attyckiego”. Styl azjatycki odrzucał to, co retoryka klasyczna nazywała *kakozelon* albo *mala affectatio* [styl napuszony]. Przykładu, jak bardzo ojcowie Kościoła gorszyli się objawami *mala affectatio*, dostarcza przytoczona poniżej inwektywa świętego Hieronima (*Przeciw Jowinianowi* I):

> Styl tych pism jest tak bardzo barbarzyński, a język – najbardziej haniebny – jest powiązany z tak wieloma błędami, że nie byłem w stanie zrozumieć, ani o czym on mówił, ani jakimi argumentami chciał poprzeć to, co mówił. Cały bowiem puszy się, cały się przewraca: czasami się podnosi i jak ranny wąż, pomimo swoich wybiegów, jest miażdżony [...] Oprócz tego tak wszystko wikła i całość gmatwa w splot nie do rozsupłania, że można by do niego odnieść słowa z pisma Plauta: „Tego zapewne nikt nie przeczyta oprócz Sybilli” [...] Pytam, co za wymysły są w tych słowach?!

Jednakże to, co tradycja klasyczna uważała za „wady”, dla poetyki hesperyjskiej było zaletami. Hesperyjska strona pisma nie uznaje już zasad składni i tradycyjnej retoryki, gwałci reguły rytmu i metryki, aby tworzyć zestawienia o barokowym posmaku. Z długich łańcuchów aliteracji, które świat klasyczny uznałby za kakofonię, rodzi się nowa muzyka. Aldhelm z Malmesbury w liście do Eahfrida szczyci się budowaniem zdań, w których każde słowo rozpoczyna ta sama litera: *Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum paternoque praesertim privilegio panegyricum poemataque passim prosatori sub polo promulgantes* i tak dalej.

Słownictwo wzbogacają nieprawdopodobne hybrydy; zapożyczenia z hebrajskiego i hellenizmy sprawiają, że tekst zamienia się w kryptogram. Ideałem estetyki klasycznej była jasność, ideałem estetyki hesperyjskiej jest ciemność. Ideałem estetyki klasycznej była proporcja, estetyka hesperyjska preferuje złożoność, obfitość epitetów i peryfraz, gigantyzm, potworność, nieopanowanie, nieograniczoność, niesamowitość. Fale morskie określa się za pomocą takich przymiotników jak *astriferus* lub *glaucicomus*, cenione są neologizmy

takie jak *pectoreus, placoreus, sonoreus, alboreus, propriferus, flammiger, gaudifluus...*

Taką właśnie inwencję słowotwórczą chwali w VI wieku Wergiliusz Gramatyk w swoich *Epitomae* i *Epistolae*. Ów szalony gramatyk z Bigorre opodal Tuluzy cytował z Cycerona i Wergiliusza (tego prawdziwego) fragmenty, jakich ci autorzy z pewnością nie mogli napisać. Odkryto później – lub raczej odgadnięto – że należał on do konwentyklu retorów, z których każdy przybierał sobie imię autora klasycznego, aby pod fałszywym imieniem pisać po łacinie całkiem obcej jej klasycznej formie i tym się przechwalać. Wergiliusz z Bigorre tworzy językowy wszechświat, który wydaje się zrodzony z wyobraźni Edoarda Sanguinetiego, chociaż prawdopodobnie to ten ostatni na nim się wzorował. Wergiliusz twierdzi, że istnieje dwanaście rodzajów języka łacińskiego i że w każdym z nich ogień może nazywać się inaczej: *ignis, quoquinhabin, ardon, calax, spiridon, rusin, fragon, fumaton, ustrax, vitius, siluleus, aeneon* (*Epitomae* I, 4). Bitwa nosi nazwę *praelium*, bo toczy się ją na morzu (zwanym *praelum*, ponieważ z powodu jego ogromu przysługuje mu prymat, czyli *praelatum*, w dziedzinie niezwykłości, *Epitomae* IV, 10). Kwestionuje się zresztą same zasady gramatyki łacińskiej; opowiadają, że retorzy Galbungus i Terencjusz przez czternaście dni i czternaście nocy spierali się o wołacz słowa *ego*. Problem był najwyższej wagi, chodziło bowiem o ustalenie, jak można emfatycznie zwracać się do siebie samego (Och, ja – czy dobrze postąpiłem? *O egone, recte feci?*).

Przejdźmy teraz do języków ludowych. Pod koniec V wieku lud posługuje się już nie łaciną, ale gallo-romańskim, italo-romańskim, ibero-romańskim lub bałkańsko-romańskim. Były to języki mówione, nie istniały na piśmie, ale już przed *Przysięgą strasburską* (842) i *Werdyktem z Kapui* (960–963) celebruje się językową nowość. Wobec mnożenia się języków wraca się wówczas do historii wieży Babel, zazwyczaj po to, aby dojrzeć w niej oznaki przekleństwa i nieszczęść. Są

już jednak tacy, którzy w narodzinach nowych języków ludowych ośmielają się widzieć przejaw nowoczesności i udoskonalenia.

W VII wieku kilku gramatyków irlandzkich usiłuje dowieść zalet ludowego języka gaelickiego w porównaniu z gramatyką łacińską. W dziele zatytułowanym *Auraicept na n-éces* odwołują się właśnie do historii wieży Babel. Przy budowie wieży użyto ośmiu albo dziewięciu (w zależności od wersji) składników: gliny i wody, wełny i krwi, drewna i wapna, smoły, lnu i bitumu. Podobnie przy tworzeniu gaelickiego użyto rzeczownika, zaimka, czasownika, przysłówka, imiesłowu, spójnika, przyimka i wykrzykników. Zestawienie jest wymowne: dopiero Hegel odnajdzie w micie o wieży pozytywny wzór. Irlandzcy gramatycy twierdzą, że gaelicki stanowi pierwszy i jedyny przykład przezwyciężenia językowego zamętu. Jego twórcy za pomocą zabiegu, który dziś nazwalibyśmy metodą wytnij/wklej, wybrali z każdego języka to co najlepsze, a dla każdej rzeczy, dla której inne języki nie znalazły nazwy, wymyślili nazwę taką, że wyraża ona tożsamość formy, słowa i rzeczy.

Kilka wieków później Dante – z zupełnie inną świadomością wagi swojego przedsięwzięcia i własnej godności – uważać się będzie za nowatora jako wynalazca nowego języka ludowego. Wobec mnogości włoskich dialektów, które analizuje z precyzją lingwisty, ale i z zarozumiałością, a niekiedy nawet z pogardą poety – nie wątpił nigdy w to, że jest najlepszy ze wszystkich – dochodzi do wniosku, że należy dążyć do opracowania języka ludowego jaśniejącego (rozsiewającego światło), głównego (podstawowego, stanowiącego regułę), dworskiego (godnego posługiwania się nim na dworze królewskim, gdyby Włochom przyszło takowy mieć) i sądowego (języka władz, sądów i mądrości). W rozprawie *O języku pospolitym* omawia Dante zasady tworzenia tego jedynego i prawdziwego języka ludowego jaśniejącego, języka poetyckiego, za którego twórcę dumnie się uważa i który przeciwstawia językom zamętu jako język odnajdujący owo pierwotne powinowactwo z rzeczami, właściwe językowi adamowemu. Ów język ludowy

jaśniejący, który Dante tropi jak „wonną panterę”, to odnowienie języka rajskiego zabliźniające ranę powstałą z winy wieży Babel. Z tej śmiałej koncepcji własnej roli jako odnowiciela języka doskonałego wynika fakt, że Dante, zamiast ganić mnogość języków, podkreśla ich biologiczną niemal siłę, zdolność do przekształcania się, ewoluowania w czasie. Właśnie na podstawie tej głoszonej przez siebie językowej zdolności twórczej może on opracować nowoczesny i naturalny język doskonały, nie szukając dawno zapomnianych wzorów, jak na przykład pierwotny hebrajski. Dante robi z siebie kandydata na nowego (i doskonalszego) Adama. W porównaniu z jego pychą wydaje się należeć do przeszłości późniejsze nieco oświadczenie Rimbauda, *il faut être absolument moderne* [„trzeba być absolutnie nowoczesnym”]. W walce ojców z synami „w życia wędrówce, na połowie czasu” jest o wiele bardziej ojcobójcze niż *Sezon w piekle*.

Pierwszy bodaj epizod walki międzypokoleniowej, w którym wyraźnie występuje określenie *modernus*, ma miejsce nie w sferze literatury, lecz w sferze filozofii. Wczesne średniowiecze widziało swoje podstawowe źródła filozoficzne w tekstach późnego neoplatonizmu, u Augustyna i w pismach Arystotelesa nazwanych *Logica vetus*; około XII wieku w kręgach kultury scholastycznej wchodzą stopniowo do obiegu inne teksty Arystotelesa (jak *Analityki pierwsze i wtóre*, *Topiki* i *O dowodach sofistycznych*), które nazwane zostaną *Logica nova*. Pod ich wpływem przechodzi się od rozważań czysto metafizycznych i teologicznych do badań nad tymi wszystkimi odcieniami rozumowania, którymi współczesna logika zajmuje się dzisiaj jako najbardziej aktualną spuścizną myśli średniowiecznej. Powstaje wtedy to, co określa się (oczywiście z dumą właściwą każdemu nowatorskiemu prądowi) mianem *Logica modernorum*.

O tym, czym była nowość *Logica modernorum* wobec myśli teologicznej przeszłości, świadczy fakt, że Kościół wyniósł na ołtarze Anzelma z Aosty, Tomasza z Akwinu i Bonawenturę, ale nikogo z obrońców logiki nowoczesnej. Nie dlatego, że byli heretykami. Po

prostu dlatego, że w porównaniu z debatą teologiczną wieków przeszłych zajmowali się czym innym; powiedzielibyśmy dzisiaj, że zajmowali się funkcjonowaniem naszego rozumu. Mniej lub bardziej świadomie zabijali oni swoich ojców tak samo, jak później filozofia humanistyczna będzie usiłowała zabić ich – nowoczesnych już przestarzałych. Uda się jej jednak tylko zamrozić ich w salach wykładowych uniwersytetów, gdzie uniwersytety współczesne (mówię o dzisiejszych) będą mogły ponownie ich odkryć.

Ze wszystkich wymienionych wyżej przypadków wynika jednak, że czynom nowatorskim przeciwstawionym ojcom towarzyszy zawsze powołanie się na przodka uznanego za lepszego od ojca, którego usiłuje się zabić, i bardziej godnego uwagi. *Poetae novi* występowali przeciw tradycji łacińskiej, odwołując się do liryków greckich, poeci hesperyjscy i Wergiliusz Gramatyk tworzyli swoje językowe hybrydy za pomocą etymonów celtyckich, wizygockich, hellenistycznych i hebrajskich, gramatycy irlandzcy sławili język przeciwstawiający się łacinie jako kolaż języków o wiele starszych. Dante potrzebował przodka tak potężnego jak Wergiliusz (Maro), *Logica modernorum* była nowoczesna dzięki odkryciu zaginionych pism Arystotelesa.

Występujący nader często w średniowieczu *topos* stanowił, że starożytni byli bardziej urodziwi i wyższego wzrostu. Dzisiaj nie sposób byłoby tak twierdzić, wystarczy oszacować długość łóżek, w których sypiał Napoleon. Jednak w tamtych czasach owo twierdzenie nie było chyba całkiem bezsensowne. Nie tylko dlatego, że starożytność wyobrażano sobie na podstawie sławiących przedstawiane postacie posągów, które dodawały sławionym sporo centymetrów wzrostu – lecz i dlatego, że po upadku Cesarstwa Rzymskiego nastąpiły wieki wyludnienia i niedostatku, a w konsekwencji owi krzyżowcy i rycerze Świętego Graala, królujący we współczesnej kinematografii, byli najprawdopodobniej niżsi od wielu zwycięskich rycerzy naszych czasów. Powszechnie wiadomo, że Aleksander Wielki był konusem, lecz Wercyngetoryks był przypuszczalnie wyższy od króla Artura. Zgodnie

z zasadą przeciwstawienia symetrycznego inny *topos* obecny często w Biblii, a następnie u schyłku starożytności i później, dotyczy *puer senilis*, młodzieńca posiadającego obok zalet młodości wszelkie przymioty *senectus* – starości. Otóż z pozoru pochwała wzrostu starożytnych może się wydać przywarą konserwatystów, a nowatorstwem model owej *senilis in iuvene prudentia* [rozwaga starca w młodzieńcu] chwalonej przez Apulejusza (*Florida* IX, 38). Tak jednak nie jest. Pochwała starożytnych to gest, za pomocą którego nowatorzy szukają uzasadnienia swojego nowatorstwa w zapomnianej przez ojców tradycji.

Pomijając nieliczne wymienione wyżej przypadki – zwłaszcza zarozumiałość Dantego – w średniowieczu głoszone opinie uważano za prawdziwe, jeżeli były one oparte na dawniejszej *auctoritas*. Do tego stopnia, że w razie podejrzenia, iż nowy pogląd nie opiera się na *auctoritas*, fałszowano odnośne świadectwa; *auctoritas*, mawiał Alan z Lille w XII wieku, ma nos z wosku.

Musimy starać się tę sprawę dobrze zrozumieć, ponieważ poczynając od Kartezjusza, filozof to ten, który robi *tabula rasa* z wiedzy dawniejszej oraz – jak mówił Jacques Maritain – jawi się jako *débutant dans l'absolu* [debiutant w absolucie]. W naszych czasach każdy myśliciel (pomijam już poetów, powieściopisarzy i malarzy), jeśli chce, aby poważnie go traktowano, musi w jakiś sposób dowieść, że wyraża coś innego niż jego bezpośredni poprzednicy, i nawet gdy tak nie jest, musi udawać, że jest. Otóż scholastycy robili coś wręcz przeciwnego. Dokonywali, że tak powiem, w najwyższym stopniu dramatycznych ojcobójstw, głosząc jednocześnie i usiłując dowieść, że powtarzają dokładnie to, co powiedzieli ich ojcowie. Święty Tomasz zrewolucjonizował jak na swoje czasy filozofię chrześcijańską, ale gdyby wysunięto wobec niego taki zarzut (a byli tacy, którzy próbowali), byłby gotów odparować, że powtarza tylko to, co osiem i pół wieku wcześniej powiedział święty Augustyn. Średniowieczny myśliciel uważał po prostu, że można poprawić tu i tam poglądy poprzedników,

gdy mu się wydawało, że dzięki nim właśnie jaśniej rozumuje. Stąd rodzi się aforyzm o karłach i olbrzymach, który posłużył mi za tytuł niniejszego wykładu.

> *Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantes*.
>
> [Bernard z Chartres mawiał, że jesteśmy jak karły na ramionach olbrzymów i możemy widzieć dalej niż oni nie z powodu naszego wzrostu i ostrości wzroku, lecz dlatego, że stojąc na ich ramionach, znajdujemy się wyżej od nich].

Żeby zapoznać się z pochodzeniem tego aforyzmu, możecie dla okresu średniowiecza zajrzeć do eseju Édouarda Jeauneau *Nani gigantum humeris insidentes* (1967), ale polecam niefrasobliwą, bardziej różnorodną i podniecającą *On the Shoulders of Giants*, napisaną w 1965 roku przez jednego z najwybitniejszych współczesnych socjologów, Roberta Mertona. Pewnego dnia zafascynowało go sformułowanie, którym ów aforyzm wyraził Newton w liście do Hooke'a z 1675 roku: *If I have seen further it is by standing on ye shoulders of Giants* [Jeśli spojrzałem dalej, to dlatego, że stałem na ramionach olbrzymów]. Merton cofnął się więc w czasie, aby ustalić pochodzenie sentencji, a następnie poszedł do przodu, aby udokumentować jej losy za pomocą erudycyjnych dywagacji, które w kolejnych wydaniach wzbogacał przypisami i uzupełnieniami. Zlecił potem przekład na włoski (*Sulle spalle dei giganti*, 1991) i był tak uprzejmy, że poprosił mnie o napisanie wstępu; wreszcie wydał książkę znowu po angielsku w 1993 roku jako *the post-italianate edition*.

Aforyzm o karłach i olbrzymach przypisał Bernardowi z Chartres Jan z Salisbury w dziele *Metalogicon* (III, 4). Jesteśmy w XII wieku. Być może Bernard nie jest jego twórcą, ponieważ sama koncepcja (ale nie metafora o karłach) pojawia się sześć wieków wcześniej u Pryscjana, a pośrednikiem między Pryscjanem a Bernardem byłby Wilhelm

z Conches, który o karłach i olbrzymach mówi w *Glosae super Priscianum* trzydzieści lat przed Janem z Salisbury. Interesujące jest dla nas jednak przede wszystkim to, że po Janie z Salisbury aforyzm występuje wszędzie po trochu: w 1160 roku w tekście szkolnym z Laon, około 1185 u duńskiego historyka Svena Aggesena, u Gerarda z Cambrai, Ralpha z Longchamp, Egidiusza z Corbeil, Gerarda z Owernii, a w XIV wieku u Alexandre'a Ricata, lekarza królów Aragonii, dwa wieki później w dziełach Ambroise'a Paré, następnie u siedemnastowiecznego uczonego Daniela Sennerta i wreszcie u Newtona. Tullio Gregory sygnalizuje go u Gassendiego (*Scetticismo e empirismo: Studio su Gassendi*, 1961), ale można by dotrzeć co najmniej do Ortegi y Gasseta, który w eseju *Wokół Galileusza* (1947), mówiąc o następowaniu po sobie pokoleń, oświadcza: „Jedni stoją na ramionach drugich, a ten, kto osiągnie szczyt, doznaje wprawdzie uczucia panowania nad pozostałymi, ale musi sobie także uświadomić swoją sytuację więźnia". Jednocześnie w wydanej niedawno *Entropii* (1982) Jeremy'ego Rifkina znalazłem ten cytat z Maxa Gluckmana: „Nauka to każda dyscyplina, w której byle głupiec tego pokolenia może osiągnąć więcej niż geniusz pokolenia minionego". Między tym cytatem a cytatem przypisanym Bernardowi upłynęło osiem wieków i coś się wydarzyło: sentencja dotycząca stosunku z ojcami w myśli filozoficznej i teologicznej stała się sentencją oznaczającą postępowy charakter nauki.

Po pojawieniu się w średniowieczu aforyzm zyskał popularność, ponieważ w nierewolucyjny pozornie sposób pozwalał rozwiązać konflikt międzypokoleniowy. Starożytni są z pewnością w stosunku do nas olbrzymami, jednak my – chociaż karły – siedząc na ich ramionach, to jest wykorzystując ich mądrość, możemy widzieć lepiej od nich. Aforyzm ten w chwili powstania wyrażał pokorę czy pychę? Oznaczał, że wiemy – lepiej wprawdzie – to, czego starożytni nas nauczyli, czy też że wiemy – choć dzięki zaciągniętemu u starożytnych długowi – o wiele więcej od nich?

Jednym z pojawiających się stale w kulturze średniowiecza tematów jest postępujące starzenie się świata, można by więc interpretować aforyzm Bernarda tak, że ponieważ *mundus senescit* [świat się starzeje], my młodzi starzejemy się względem starożytnych, lecz przynajmniej rozumiemy lub robimy dzięki nim coś, czego im nie udało się zrobić albo zrozumieć. Bernard z Chartres wyartykułował swój aforyzm w ramach poświęconej gramatyce dyskusji, obejmującej koncepcję znajomości i naśladowania stylu starożytnych, ale – znowu według świadectwa Jana z Salisbury – ganił on uczniów niewolniczo naśladujących starożytnych i mówił, że nie chodzi o to, by pisać tak jak oni, ale o to, aby nauczyć się od nich pisać tak dobrze, jak oni sami to robili; dzięki temu w przyszłości ktoś będzie szukał natchnienia u nas, tak jak my szukamy go u nich. Była więc w jego aforyzmie zachęta do samodzielności i nowatorskiej odwagi – chociaż nie w tym sensie, w jakim ten aforyzm odbieramy dzisiaj.

Zgodnie z omawianą tu sentencją „my widzimy dalej od starożytnych”. Metafora jest w oczywisty sposób przestrzenna i zakłada marsz w kierunku pewnego horyzontu. Nie zapominajmy, że historia pojęta jako ruch postępujący ku przyszłości – od stworzenia do odkupienia, a od odkupienia do powrotu Chrystusa tryumfującego – jest wynalazkiem ojców Kościoła; a więc – czy to się komuś podoba, czy też nie – bez chrześcijaństwa (za którym stoi wprawdzie hebrajski mesjanizm) ani Hegel, ani Marks nie mogliby mówić o tym, co Leopardi określił sceptycznie jako „losy wspaniałe i niosące postęp”.

Nasz aforyzm pojawia się na początku XII wieku. Minęło niecałe stulecie, odkąd ucichła dyskusja toczona w świecie chrześcijańskim od pierwszych czytań Apokalipsy aż po straszliwe obawy roku tysięcznego, niewątpliwie legendarne jako zjawisko obejmujące masy, lecz obecne w całej literaturze milenarystycznej i w wielu bardziej lub mniej podziemnych prądach heretyckich. W chwili powstania aforyzmu milenaryzm, czyli neurotyczne oczekiwanie na koniec świata, jest żywy w dziedzictwie wielu ruchów heretyckich, ale znika z rozważań

ortodoksyjnych. Zmierza się ku końcowej paruzji, lecz staje się ona idealnym kresem historii widzianej w pozytywnym sensie. Karły stają się symbolem tego marszu ku przyszłości.

Od pojawienia się karłów w średniowieczu zaczynają się dzieje nowoczesności jako innowacji, która innowacją może być, ponieważ odnajduje modele zapomniane przez ojców. Weźmy na przykład osobliwą sytuację pierwszych humanistów i filozofów, takich jak Pico della Mirandola czy Marsilio Ficino. Są oni bohaterami – słyszymy w szkole – walki przeciwko światu średniowiecza; mniej więcej w tym samym okresie rodzi się słowo „gotycki" o nie całkiem dodatniej konotacji. Co robi jednak renesansowy platonizm? Przeciwstawia Platona Arystotelesowi, odkrywa *Corpus Hermeticum* i *Wyrocznie chaldejskie*, buduje nową wiedzę na podstawie wiedzy *prisca*, poprzedzającej nawet narodziny Jezusa Chrystusa. Humanizm i renesans są ruchami kulturalnymi uważanymi ogólnie za rewolucyjne, jednakże swoją innowacyjną strategię opierają one na śmiałym chwycie zaczerpniętym z ruchów najbardziej reakcyjnych, jakie kiedykolwiek istniały – jeżeli przez reakcyjność rozumieć powrót do tradycji ponadczasowej. Stajemy zatem wobec ojcobójstwa eliminującego ojców przy pomocy dziadków; to siedząc na ich ramionach, następcy podejmą wysiłek skonstruowania renesansowej wizji człowieka jako centrum wszechświata.

Prawdopodobnie za sprawą nauki siedemnastowiecznej kultura Zachodu pojmuje, że przewróciła świat do góry nogami, a więc naprawdę zrewolucjonizowała wiedzę. Jednak w swoim punkcie wyjściowym – hipotezie kopernikańskiej – nawiązywała ona do reminiscencji platońskich i pitagorejskich. Jezuici okresu baroku starają się zbudować nowoczesność alternatywną wobec kopernikańskiej, odkrywając starodawne pisma i cywilizacje Dalekiego Wschodu. Isaac La Peyrère, patentowany heretyk, usiłował dowieść (masakrując biblijne chronologie), że świat rozpoczął się na długo przed Adamem, na morzach chińskich, i że dlatego Inkarnacja była jedynie drugorzędnym

epizodem w dziejach naszego globu. Giambattista Vico widzi całą historię ludzkości jako proces wiodący nas od istniejących niegdyś olbrzymów do czasów, w których rozumujemy wreszcie za pomocą czystego umysłu. Oświecenie samo uważa się za radykalnie nowoczesne i w ramach skutków ubocznych naprawdę zabija swojego ojca, w roli kozła ofiarnego obsadziwszy Ludwika Kapeta. I ono jednak – wystarczy poczytać *Encyclopédie* – powraca często do olbrzymów z przeszłości. *Encyclopédie* zawiera ryciny pełne maszyn, sławiące nowo narodzony przemysł manufakturowy, lecz nie gardzi też hasłami „rewizjonistycznymi” (w tym sensie, że odczytuje historię ponownie jak nader pracowity karzeł), które powracają do starodawnych doktryn.

Wielkie rewolucje kopernikańskie XIX wieku odwołują się zawsze do dawniejszych olbrzymów. Kant, aby zbudzić się ze swojego dogmatycznego snu, potrzebował Hume’a; romantycy szykowali się na Burzę, odkrywając mgły i średniowieczne zamki; Hegel zatwierdza definitywnie prymat nowego nad starym, pojmując historię jako ruch udoskonalający bez balastu i tęsknot; Marks odczytuje ponownie całą historię myśli ludzkiej i buduje swój materializm, zaczynając od greckich atomistów, o których mowa w jego rozprawie doktorskiej; Darwin zabija swoich biblijnych ojców, czyniąc olbrzymy z wielkich małp człekokształtnych, na których ramiona ludzie schodzą z drzew i muszą – dzicy jeszcze i zaskoczeni – zajmować się tym cudem ewolucji, którym jest kciuk przeciwstawny. W drugiej połowie XIX wieku toruje sobie drogę nowatorski ruch artystyczny, który sprowadzi się prawie w całości – od prerafaelitów po dekadentów – do objęcia w posiadanie czasów minionych. Odkrycie kilku ojców z odległych epok wyraża bunt przeciw ojcom bezpośrednim, skorumpowanym przez krosna mechaniczne. Carducci stanie się heroldem nowoczesności dzięki *Hymnowi do Szatana*, lecz szukać będzie nieustannie motywów i ideałów w micie o Włoszech epoki komun.

Historyczne ruchy awangardowe początku XX wieku stanowią szczyt fali modernistycznego ojcobójstwa, które chce już całkowicie się

uwolnić od wszelkiego przejawu szacunku wobec przeszłości. To zwycięstwo samochodu wyścigowego nad Nike z Samotraki, morderstwo poświaty księżyca, kult wojny jako jedynej higieny świata, kubistyczny demontaż form, marsz od abstrakcji do czystego płótna, zastąpienie muzyki hałasem, milczeniem lub przynajmniej skalą tonalną z serią, *curtain wall*, która nie panuje nad pomieszczeniem, lecz je wchłania, budynek jako stela – czysty równoległościan – *minimal art*; a w literaturze destrukcja strumienia dyskursywnego, czasów narracyjnych, kolaż, biała strona. Jednak i tutaj stwierdzamy u karła przejawy szacunku pod postacią odrzucenia nowych olbrzymów, pragnących zniwelować dziedzictwo olbrzymów dawnych. Myślę nie tyle o Marinettim, który żeby uzyskać przebaczenie za zabójstwo księżycowej poświaty, wstąpi do Akademii Włoskiej, gdzie na księżycową poświatę patrzono z wielką przyjemnością. Ale Picasso deformuje twarz ludzką po rozmyślaniach nad wzorami klasycznymi i renesansowymi, aby powrócić potem do starożytnych minotaurów; Duchamp domalowuje wąsy Monie Lisie, ale potrzebuje Mony Lisy, żeby te wąsy wykonać. Magritte, by zaprzeczyć, że maluje fajkę, musi dokładnie, realistycznie namalować fajkę. Wreszcie Joyce, dokonując wielkiego ojcobójstwa na historycznym korpusie powieści, bierze za wzór narrację homerycką. Także najnowszy Ulisses żegluje na ramionach – lub na grotmaszcie – tego starożytnego.

Dochodzimy w ten sposób do tak zwanego postmodernizmu. Postmodernizm to z pewnością określenie dobre na wszystko, do zastosowania w wielu sprawach, zbyt wielu może. Istnieje jednak niewątpliwie łącznik różnorodnych działań postmodernistycznych zrodzony jako bezwiedna bodaj reakcja na rozprawę drugą *Niewczesnych rozważań* Nietzschego, stwierdzającą nadmiar naszej świadomości historycznej. Skoro tej świadomości nie są w stanie wyeliminować nawet rewolucyjne poczynania awangardy, można równie dobrze pogodzić się z udręką wywołaną jej wpływem i odczytywać na nowo przeszłość, pozornie składając jej hołd, a w rzeczywistości rozpatrując ją z dystansu, na który zezwala ironia.

Przejdźmy wreszcie do ostatniego epizodu pokoleniowej rewolty, dobitnego dowodu kontestacji społeczeństwa dorosłego przez młodych „nowych”, odczuwających brak zaufania do wszystkich, którzy przekroczyli trzydziestkę. Rok sześćdziesiąty ósmy. Amerykańskie dzieci kwiaty szukają jeszcze natchnienia w przesłaniu starego Marcuse’a, ale już slogany wykrzykiwane we włoskich pochodach (Viva Marks, viva Lenin, viva Mao Zedong!) dowodzą, jak bardzo ta rewolta potrzebowała odzyskać olbrzymów, żeby ich przeciwstawić zdradzie ojców z lewicy parlamentarnej; wraca na scenę nawet *puer senilis*, ikona Che Guevary, który zginął młodo i przez swoją śmierć przeobraził się w nosiciela wszelkich dawnych cnót.

Ale w okresie od roku sześćdziesiątego ósmego do dzisiaj zdarzyło się coś, z czego zdajemy sobie sprawę, rozpatrując zjawisko, w którym powierzchowni obserwatorzy widzą nowy rok sześćdziesiąty ósmy: mam na myśli ruch *no global*. W prasie podkreśla się często pewne jego młodzieżowe składniki, które jednak nie wyjaśniają go do końca – przystają, jak się zdaje, do tego ruchu także prałaci po sześćdziesiątce. Rok sześćdziesiąty ósmy był naprawdę inicjatywą pokoleniową, przyłączali się do niej co najwyżej dorośli niedostosowani, którzy w mistycznym transie rezygnowali z krawata na rzecz sportowego swetra z wywijanym kołnierzem i z płynu po goleniu na rzecz oswobodzicielskiego, gęstniejącego uwłosienia. Jednym z pierwszych haseł ruchu było jednak zalecenie, aby nie ufać tym, którzy przekroczyli trzydziestkę. Natomiast ruch *no global* w dużej mierze nie jest zjawiskiem młodzieżowym, jego przywódcami są dojrzali dorośli, jak José Bové czy niedobitki innych rewolucji. Nie jest to konflikt między pokoleniami ani między tradycją a innowacją; w przeciwnym wypadku należałoby (znowu powierzchownie) powiedzieć, że innowatorzy są technokratami globalizacji, a manifestanci – po prostu *laudatores temporis acti* o skłonnościach do luddyzmu. To, co się stało – od protestu podczas szczytu WTO w Seattle w 1999 roku do wypadków w Genui w 2001 z okazji spotkania G8 – stanowi z pewnością zupełnie nową formę konfrontacji politycznej, ale ta konfrontacja jest całkowicie

transwersalna zarówno pod względem pokoleniowym, jak i ideologicznym. Ścierają się w niej ze sobą dwa różne dążenia, dwie wizje losów świata, powiedziałbym dwie moce: jedna oparta na posiadaniu środków produkcji, druga – na wynalazku nowych środków komunikowania. W zmaganiach między globalizatorami a białymi kombinezonami młodzi i starzy są jednak rozstawieni równo po obu stronach; trzydziestoletni karierowicze z New Economy przeciw trzydziestolatkom z ośrodków społecznych, wszyscy ze swoimi starcami u boku.

To dlatego, że w ciągu ponad trzydziestu lat dzielących rok sześćdziesiąty ósmy od bitwy podczas spotkania G8 zakończył się proces rozpoczęty o wiele wcześniej. Postarajmy się zrozumieć jego wewnętrzny mechanizm. Dialektyka synowie–ojcowie powstawała zawsze na podstawie bardzo silnego modelu ojcowskiego, przez który ojciec nie mógł znieść prowokacji ze strony syna i nie mógł również zaakceptować zawartego w niej odniesienia do zapomnianych olbrzymów. Nie można było zaakceptować poetów nowych *quia nuper*, jak mówił Horacy, język ludowy był nie do przyjęcia dla uniwersyteckich latynistów w togach; Tomasz i Bonawentura unowocześniali w nadziei, że nikt tego nie zauważy – ale wrogowie zakonów żebrzących z Uniwersytetu Paryskiego bezbłędnie to zauważyli i starali się uniemożliwić im nauczanie. I tak dalej aż do samochodu Marinettiego, który można było przeciwstawić Nike z Samotraki dlatego i tylko dlatego, że tradycjonaliści widzieli w nim jeszcze obrzydliwą stertę szczerzącego zęby żelastwa.

Modele powinny zatem być pokoleniowe. Aby ojcowie mogli odbierać jako zniewagę piękna naznaczone cellulitem Wenery Rubensa, musieli wielbić naznaczone anoreksją Wenery Cranacha. Musieli kochać Alma-Tademę, aby móc pytać synów, co też, do licha, oznacza ten bohomaz Miró albo odkrywanie sztuki afrykańskiej. Musieli szaleć za Gretą Garbo, aby ze zgorszeniem pytać synów, co też widzą w tej małpce Brigitte Bardot.

Dzisiaj jednak oddziaływanie środków masowego przekazu i pośrednictwo muzeów zwiedzanych także przez osoby niewykształcone sprawiły, że współistnieją i są synkretycznie akceptowane wszystkie modele, aby nie powiedzieć – wszystkie wartości. Kiedy Megan Gale w spocie towarzystwa telekomunikacyjnego wiruje pośród kopuł i wolut Muzeum Guggenheima w Bilbao, oba modele, seksualny i artystyczny, przemawiają do każdego pokolenia; muzeum jest obiektem seksualnego pożądania jak Megan, Megan zaś obiektem kulturalnym tak samo jak muzeum – ponieważ zarówno ona, jak i ono żyją w amalgamacie inwencji kinematograficznej, łączącym kulinarny powab reklamy z estetyczną śmiałością tego, co było kiedyś tylko filmem z filmoteki.

Poprzez nowe inicjatywy i budzące nostalgię przedsięwzięcia telewizja sprawia, że stają się atrakcyjne dla wszystkich pokoleń takie modele jak Che Guevara, Matka Teresa z Kalkuty, Lady Diana i Ojciec Pio, Rita Hayworth, Brigitte Bardot i Julia Roberts, nadzwyczaj męski John Wayne z lat czterdziestych i łagodny Dustin Hoffman z lat sześćdziesiątych. Smukły Fred Astaire z lat trzydziestych tańczy w latach pięćdziesiątych z przysadzistym Gene’em Kellym, ekran sprawia, że marzymy o luksusowych *toilettes* damskich, takich jakie oglądamy w musicalu *Roberta* i na androgynicznych modelkach Coco Chanel. Dla tych, którzy nie mają męskiej i wyrafinowanej urody Richarda Gere’a, jest delikatny urok Ala Pacino i sympatyczna proletariackość Roberta De Niro. Dla tych, których nie stać na majestat maserati, jest elegancka przydatność mini morrisa.

W środkach masowego przekazu brak już jakiegokolwiek modelu ujednoliconego. Nawet w przewidzianej na jeden tydzień reklamie mogą się one posłużyć wszystkimi doświadczeniami awangardy, sięgając jednocześnie do dziewiętnastowiecznej ikonografii; oferują baśniowy realizm gier fabularnych i przestrzenne perspektywy Eschera, bujne kształty Marilyn Monroe i suchotniczy wdzięk nowych top girls, egzotyczne piękno Naomi Campbell i piękno nordyckie Claudii Schiffer,

urok tradycyjnego stepowania *Chóru* i futurystyczne, mrożące krew w żyłach architektury *Blade Runnera*, androgyniczność Jodie Foster i beauty look Cameron Diaz, Rambo i Platinette, George'a Clooneya (którego każdy ojciec chciałby mieć za syna, świeżo upieczonego doktora medycyny) i neocyborgów z metalicznymi twarzami i czuprynami jak las kolorowych ostrzy.

Czy wobec tej orgii tolerancji, tego absolutnego i niepowstrzymanego politeizmu istnieje jeszcze wododział odgraniczający ojców od synów i zmuszający tych ostatnich do ojcobójstwa (czyli buntu i hołdu), a tych pierwszych do poddania się kompleksowi Saturna?

Ten nowy trend dopiero świta, ale pomyślmy przez jedną chwilę o pojawieniu się najpierw komputera osobistego, a potem internetu. Komputer wprowadzają do mieszkań ojcowie, choćby dlatego, że kosztuje. Synowie go nie odrzucają, biorą w posiadanie, mogą posługiwać się nim sprawniej od ojców, ale ani synowie, ani ojcowie nie widzą w komputerze symbolu rebelii lub antyrebelii. Komputer nie dzieli pokoleń, raczej je jednoczy. Nikt nie przeklina syna za serfowanie w internecie, nikt z tej samej przyczyny nie opiera się ojcu.

Innowacja jest, ale prawie zawsze jest to innowacja technologiczna, którą narzuca międzynarodowy ośrodek produkcji kierowany zazwyczaj przez ludzi w pewnym wieku; powstają wtedy trendy akceptowane przez pokolenia młodsze. Mówi się dzisiaj o nowym języku młodzieżowym na potrzeby telefonów komórkowych i poczty elektronicznej, ale mógłbym wam pokazać eseje sprzed dziesięciu lat, gdzie ci sami, którzy nowe przyrządy stworzyli, albo starzy socjologowie i semiologowie, którzy o nich pisali, przepowiadają, że za sprawą tych aparatów powstaną język i formuły, te zaś w istocie się rozpowszechniły. Bill Gates był młody na początku (teraz jest dojrzałym panem narzucającym młodym język, jakim mają się posługiwać), ale i w młodości nie wynalazł buntu, tylko roztropną ofertę obliczoną na zainteresowanie zarówno ojców, jak i synów.

Uważa się, że młodzi wybierający margines społeczny przeciwstawiają się rodzinie, szukając schronienia w narkotykach, ale to szukanie schronienia w narkotykach jest modelem podsuniętym przez ojców, poczynając od sztucznych rajów w XIX wieku. Nowe pokolenia zasila dorosła międzynarodówka handlarzy narkotyków.

Można by oczywiście powiedzieć, że nie chodzi o przeciwstawianie się sobie modeli, lecz o przyspieszone zastępowanie jednych przez drugie. Niczego to jednak nie zmienia. Przez bardzo krótki czas pewien określony model młodzieżowy (od Piera Paola Pasoliniego po buty Nike) może wydać się ojcom arogancki, ale szybkość, z jaką rozpowszechniają go media, sprawia, że zostaje niezwłocznie przyjęty także przez starszych; co najwyżej rodzi się ryzyko, że w równie krótkim czasie synowie uznają go za śmieszny. Nikt jednak nie zdąży się połapać w tej grze sztafet i rezultatem globalnym będzie zawsze absolutny politeizm, synkretyczna współobecność wszelkich wartości. Czy New Age był wynalazkiem pokoleniowym? Pod względem treści jest kolażem tysiącletnich ezoteryzmów. Być może sięgnęły do nich na początku – jak do nowego zastępu odnalezionych olbrzymów – ugrupowania młodzieżowe, ale rozpowszechnieniem obrazów, dźwięków, typowych dla New Age wierzeń – wraz z całym ich bagażem płytowym, wydawniczym, filmowym i religijnym – zajęli się natychmiast starzy cwaniacy z mass mediów, a jeśli jakiś młody człowiek ucieka na Wschód, wpada w ramiona sędziwego guru z wieloma kochankami i licznymi cadillacami.

To zaś, co wydaje się szczytem różnicy – kółko w nosie, szpilka w języku, niebieskie włosy – nie jest wynalazkiem niewielu jednostek, tylko modelem uniwersalnym, i zostało podsunięte młodym przez zarządzane przez starców ośrodki międzynarodowej mody. Wkrótce pod wpływem środków masowego przekazu przyjmą te ozdoby także rodzice – o ile w pewnej chwili młodzi i starzy po prostu z nich nie zrezygnują, bo uświadomią sobie, że ze szpilką w języku trudno jeść lody.

Dlaczego więc ojcowie mieliby jeszcze pożerać synów i dlaczego synowie mieliby jeszcze zabijać ojców? Ryzyko dla każdego i bez niczyjej winy jest takie, że w procesie innowacji nieprzerwanych i nieprzerwanie akceptowanych przez wszystkich zastępy karłów usiądą na ramionach innych karłów. Bądźmy jednak realistami. W normalnych czasach powinna istnieć wymiana pokoleń i ja powinienem już być emerytem.

Doskonale – powiemy. Wkraczamy w nową erę, w której wraz ze zmierzchem ideologii, zacieraniem się tradycyjnych różnic między prawicą a lewicą, zwolennikami postępu a konserwatystami słabną zdecydowanie także wszelkie konflikty międzypokoleniowe. Czy jednak z punktu widzenia biologii jest dobrze, aby bunt synów był tylko powierzchownym przystosowaniem się do wzorców buntu dostarczonych przez ojców i aby ojcowie pożerali synów, darowując im po prostu przestrzenie wielobarwnej marginalizacji? *Mala tempora currunt* [Złe czasy nastają], kiedy kryzys obejmuje samą zasadę ojcobójstwa.

Najgorszymi diagnostykami w każdej epoce są jednak zawsze jej współcześni. Moi olbrzymi nauczyli mnie, że istnieją okresy przejściowe, w których występuje brak współrzędnych, przyszłość rysuje się niejasno, nie pojmuje się jeszcze podstępów Rozumu, niedostrzegalnych spisków *Zeitgeist*. Być może zdrowy ideał ojcobójstwa odradza się już pod innymi postaciami i w przyszłych pokoleniach sklonowani synowie przeciwstawią się w nieprzewidziany dotąd sposób zarówno ojcom prawnym, jak i dawcom nasienia.

Być może krążą już gdzieś w cieniu nieznani nam jeszcze olbrzymi, gotowi usiąść na naszych ramionach, ramionach karłów.

[2001]

Piękno

W 1954 roku uzyskałem magisterium z estetyki, złożywszy rozprawę poświęconą problemowi piękna; dotyczyła zresztą tylko kilku stron z pism Tomasza z Akwinu. W 1962 roku zacząłem pracować nad ilustrowaną książką o historii piękna. Jednak z powodu banalnych trudności finansowych wydawnictwo zrezygnowało z realizacji tego projektu, chociaż był już gotowy w jednej czwartej, a przynajmniej w jednej piątej. Powróciłem do niego kilka lat temu z przeznaczeniem na CD-ROM, później powstała książka, z tej prostej przyczyny, że nie lubię przerywać w połowie. Biorąc więc pod uwagę pięćdziesięcioletni okres, w którym wielokrotnie zastanawiałem się nad koncepcją piękna, doszedłem do wniosku, że dzisiaj, podobnie jak kiedyś, mógłbym z powodzeniem powtórzyć na ten temat to, co odpowiedział Augustyn, zapytany, czym jest czas: „Kiedy nikt mnie nie pyta, wiem; kiedy chcę wytłumaczyć pytającemu, nie wiem”.

Szarpany wątpliwościami co do definicji piękna, pociechę znalazłem w 1973 roku po przeczytaniu definicji sztuki autorstwa Dina Formaggia w tomiku serii „Enciclopedia Filosofica” wydawnictwa ISEDI, poświęconym właśnie koncepcji sztuki: „Sztuka jest tym wszystkim, co ludzie sztuką nazywają”. Powiedziałbym więc: „Piękno jest tym wszystkim, co ludzie pięknem nazywają”.

Podejście niewątpliwie relatywistyczne – to, co uchodzi za piękno, zależy od epoki i kultury. Żadna to nowoczesna herezja. Słynny fragment pism Ksenofanesa z Kolofonu ma następujące brzmienie: „Jeśliby zaś woły i konie miały ręce / żeby mogły malować i prace spełniać jak ludzie / toby z pewnością konie zechciały malować obrazy / bogów podobne koniom, a woły – wołom podobne” (w: Klemens

Aleksandryjski, *Kobierce* V, 110). *Le crapaud est beau pour sa crapaude* [Ropuch jest piękny dla swojej ropuchy].

Piękno nie było nigdy czymś absolutnym i niezmiennym, przyjmowało różne oblicza zależnie od okresu historycznego i od kraju. Dotyczy to nie tylko piękna fizycznego (mężczyzny, kobiety, krajobrazu), ale i piękna Boga, świętych, Idei...

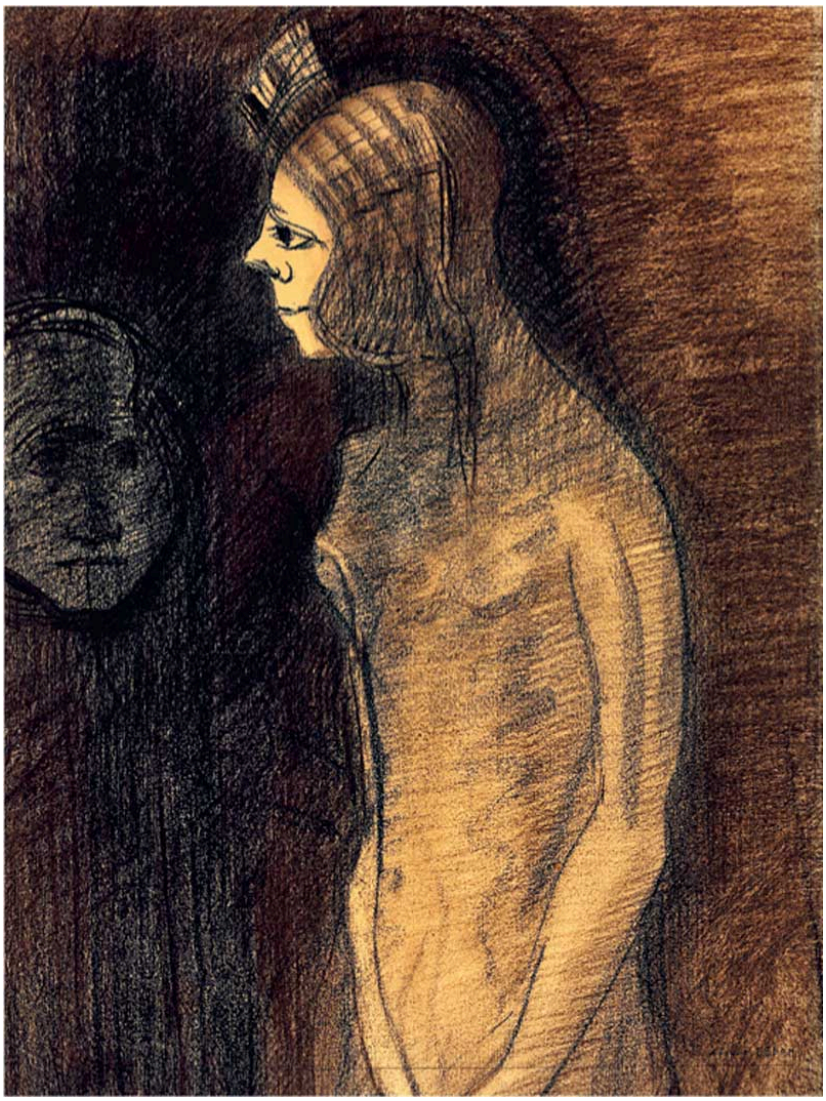
Wystarczy przytoczyć ten fragment z wiersza Guida Guinizellego, zestawiając go ze współczesną mniej więcej poecie rzeźbą gotycką, przepiękną Utą z Naumburga:

> Oto gwiazda jaśniejąca z rana,
> Nim jeszcze dzień zaświta,
> [...]
> Lico śnieżnobiałe szkarłatem przybrane,
> weselem i oczu blaskiem miłosnym wita;
> w całym świecie dotąd nie napotkano
> chrześcijanki równie pięknej i w zalety obfitej.

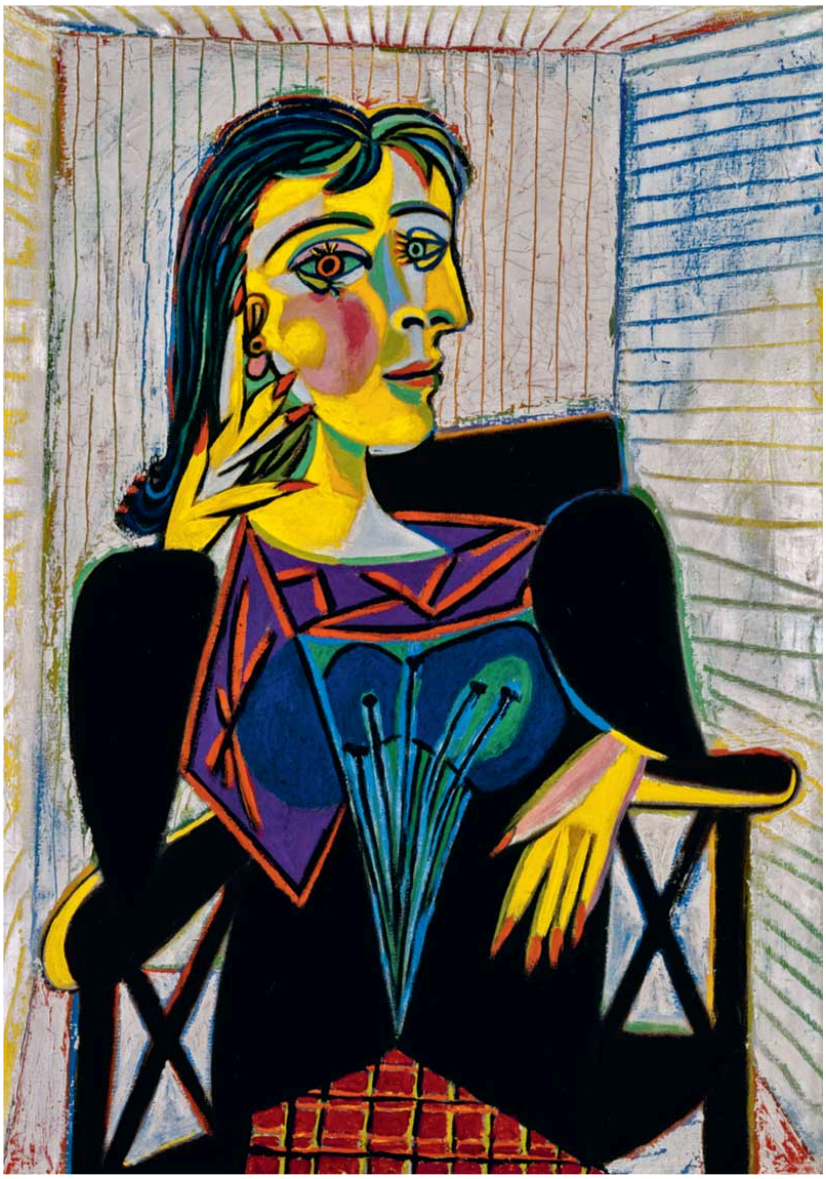
Przejdźmy następnie do dziewiętnastowiecznego obrazu Redona, cytując fragment noweli Barbeya d'Aurevilly *Léa* (1832): „Ależ tak, tak, moja Leo, jesteś piękna, jesteś najpiękniejszym ze stworzeń, ja nie oddałbym ciebie, twoich zapadłych oczu, twojej bladości, twojego chorego ciała, nie oddałbym za piękno niebiańskich aniołów".

Czy możecie znaleźć jakiś związek między tymi dwoma ideałami piękna?

Katedra w Naumburgu, fragment posągu Uty von Ballenstedt, XIII w.



Odilon Redon *Zjawa*, 1894, zbiory prywatne



Pablo Picasso *Portret Dory Maar*, 1937, Paryż, Musée Picasso

Nie należy też ustępować naszym obecnym gustom. Współczesnemu nam młodzieńcowi z kolczykiem, a może i ze szpilką w języku, piękność z obrazu Botticellego mogłaby się wydać urzekająca, bo wygląda na rozkosznie i perwersyjnie odurzoną haszyszem; nie była taka jednak z pewnością dla współczesnych malarzowi, którzy podziwiali ewentualnie twarz Wiosny z innych powodów.

Ale co mamy na myśli, mówiąc o pięknie? My współcześni lub przynajmniej my Włosi, będący pod wpływem estetyki idealistycznej,

prawie zawsze utożsamiamy piękno z pięknem artystycznym. Jednak przez wieki mówiono o pięknie w odniesieniu do przyrody, do przedmiotów, do ciała ludzkiego lub do Boga. Sztuka była *recta ratio factibilium* – sposobem właściwego wykonywania rzeczy, ale słowa *techne* i *ars* odnoszono do działalności zarówno malarza, jak i konstruktora łodzi albo nawet golibrody (w istocie dopiero znacznie później zaczęto mówić o Sztukach Pięknych, czyli Beaux Arts).

A jednak, ustalając ideał piękna z określonej epoki historycznej, mamy dzisiaj jedynie trzy rodzaje świadectw, pochodzące bez wyjątku ze źródeł „uczonych". Przybysz z kosmosu po zstąpieniu na Ziemię dziś lub za tysiąc lat mógłby wywnioskować na podstawie filmów, pism ilustrowanych i programów telewizyjnych, jaki rodzaj piękna ludzkiego ciała, strojów i przedmiotów preferują w naszych czasach ludzie prości i niewykształceni. Ale my w odniesieniu do wieków minionych jesteśmy w sytuacji przybyłego z kosmosu podróżnika, który pragnąc się dowiedzieć, jaki jest nasz ideał kobiecego piękna, ma do dyspozycji jedynie świadectwa Picassa.

Dysponujemy także tekstami pisanymi. Co jednak mówią nam słowa? Kiedy w *Poszukiwaniu* Proust opisuje nam malarstwo Elstira, my – jeśli czytamy jak trzeba – myślimy o impresjonistach, ale biografowie donoszą, że w kwestionariuszu wypełnionym w wieku lat trzynastu Proust oświadczył, iż jego ulubionym malarzem jest Meissonier i że później też nie przestał go podziwiać. Opowiadał więc o koncepcji artystycznego piękna nieistniejącego Elstira, lecz ten, którego miał na myśli, być może był inny od tego, którego sugerują nam jego słowa.

Przypadek ten podsuwa nam skądinąd kryterium, które (sięgając do semiotyki dla specjalistów, czego dzisiaj pragnąłbym oszczędzić wykształconym i znakomitym słuchaczom) można by w duchu Peirce'a nazwać „kryterium interpretacyjnym": znaczenie znaku wyjaśnia zawsze inny znak, który w jakiś sposób go interpretuje. Otóż moglibyśmy porównywać teksty mówiące o pięknie ze współczesnymi

im obrazami, które przypuszczalnie miały rzeczy piękne przedstawiać; pozwoliłoby to nam poznać ideały estetyczne danego okresu.

Niekiedy jednak porównanie może brutalnie zawieść nasze oczekiwania. Weźmy opis piękności nieodparcie uwodzicielskiej – tak przynajmniej zapewnia narrator. To Kreolka Cecylia z powieści Eugeniusza Sue *Tajemnice Paryża* (1842–1843):

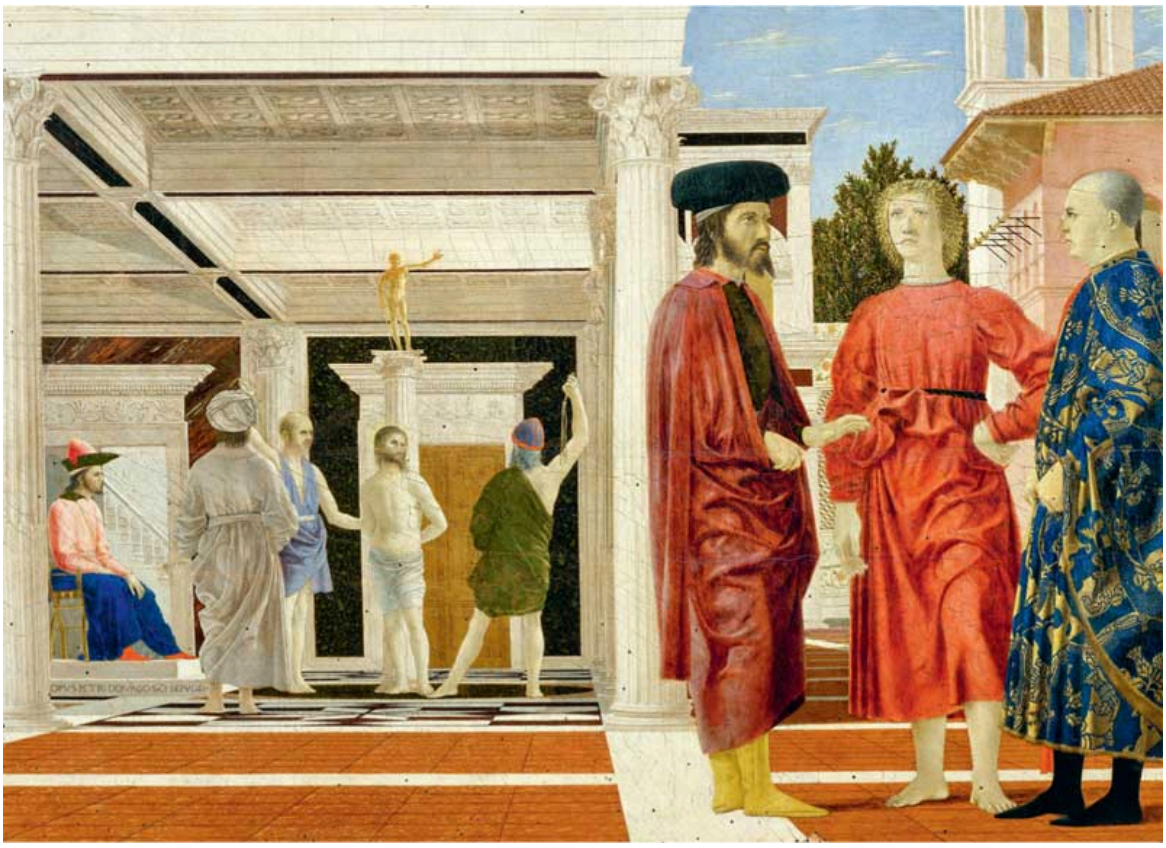
> Kreolka odkryła swoje gęste, wspaniałe, czarne włosy, które – przecięte pośrodku czoła przedziałkiem i naturalnie kędzierzawe – opadały do kołnierza Wenus łączącego szyję z ramionami [...] Rysy twarzy Cecylii należą do tych, które na zawsze pozostają w pamięci. Śmiałe czoło panuje nad doskonałym owalem jej twarzy; karnacja matowej bieli, aksamitnej świeżości płatka kamelii oświetlonego nikłym promieniem słońca; prosty, delikatny nos zakończony szlachetnymi nozdrzami, które rozdymają się przy najmniejszym wzruszeniu, usta wyzywające, zmysłowe, jaskrawoczerwone...

Jak przedstawilibyśmy sobie dzisiaj tę cudowną Cecylię, gdybyśmy chcieli przełożyć słowa na obrazy? Jako Brigitte Bardot czy jako kobietę fatalną z belle époque? Otóż pierwszy ilustrator powieści (a wraz z nim prawdopodobnie jej czytelnicy) wyobrażał sobie Cecylię tak (patrz następna strona). Nie pozostaje nam nic innego, jak na jej temat fantazjować, po to przynajmniej, aby pojąć, dla jakiego ideału piękna notariusz Ferrand – według Sue i jego czytelników – marniał wskutek satyryzmu.

Porównywanie tekstów słownych i obrazów jest często skuteczne, ponieważ pozwala nam zrozumieć, jak w ciągu wieków, a niekiedy nawet tylko dziesięcioleci, jeden i ten sam termin językowy może odpowiadać różnym ideałom wizualnym i muzycznym. Weźmy klasyczny przykład proporcji. Poczynając od starożytności, utożsamiano piękno z proporcją. Pitagoras jako pierwszy twierdził, że na początku wszystkiego była liczba. Wraz z Pitagorasem rodzi się estetyczno-matematyczna wizja wszechświata: wszystkie rzeczy istnieją, ponieważ są uporządkowane, a są uporządkowane, ponieważ urzeczywistniają się w nich prawa matematyczne i muzyczne, stanowiące zarazem warunek

istnienia i piękna. Takie pojęcie proporcji występuje przez całą starożytność i przechodzi do średniowiecza poprzez dzieło Boecjusza powstałe na przełomie IV i V wieku n.e. Boecjusz wspomina, że pewnego dnia Pitagoras zauważył, iż uderzające w kowadło młoty kowalskie wytwarzają różne dźwięki, i zdał sobie sprawę, że stosunki między dźwiękami powstałej tak gamy są proporcjonalne do wagi młotów. Stosunki regulujące wymiary greckich świątyń, odstępy między kolumnami lub stosunki między różnymi częściami fasady odpowiadają tym samym stosunkom, które regulują interwały muzyczne. Platon w *Timajosie* opisze świat jako złożony z foremnych brył geometrycznych.

Kreolka Cecylia, ilustracja do *Tajemnic Paryża* Eugeniusza Sue, 1851



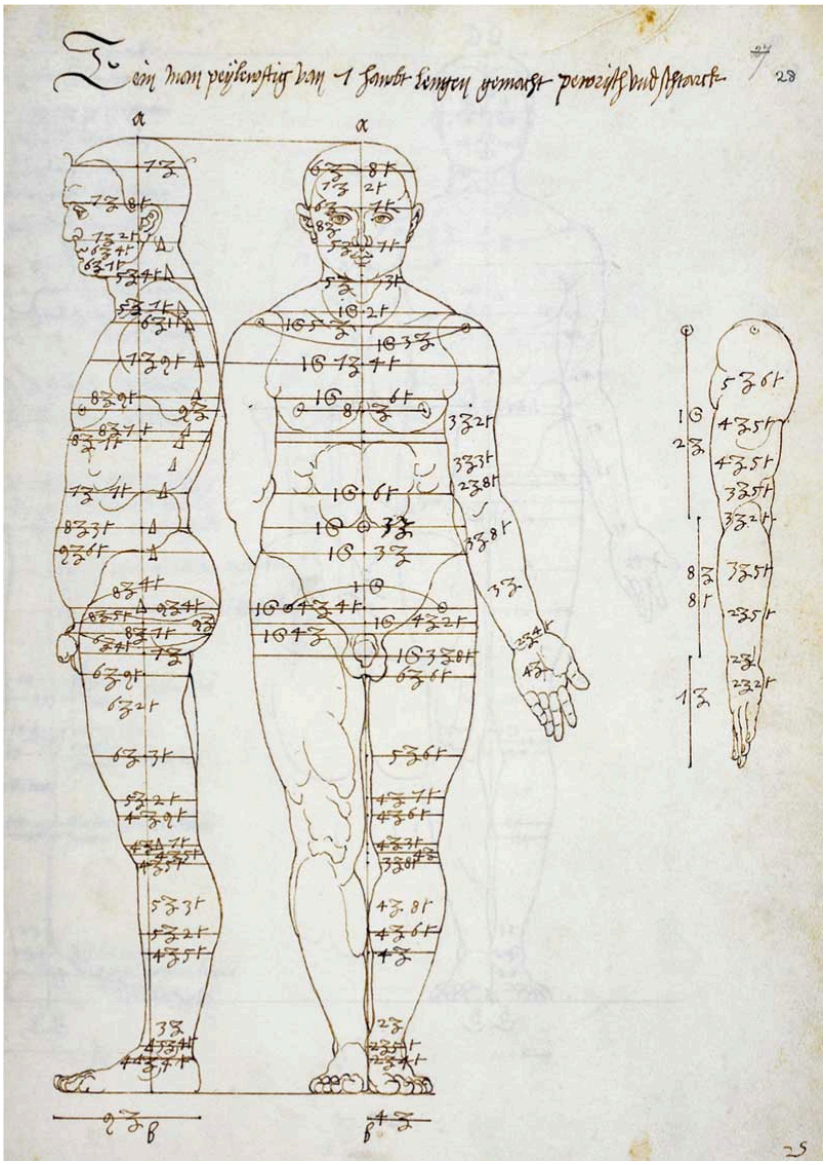
Piero della Francesca *Biczowanie*, 1455, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche

W czasach humanizmu i odrodzenia, w *De perspectiva pingendi* Piera della Francesca (przed 1482) i *De divina proportione* Luki Paciolego (1509), studiuje się i sławi platońskie bryły foremne właśnie jako modele idealne, godne Leonarda. Boska proporcja, o której pisze Pacioli, to złoty podział, stosunek urzeczywistniający się na przykład między dwoma prostokątami, gdzie mniejszy ma się do większego tak, jak większy do sumy obydwu. Stosunek ten zdumiewająco wyraża na przykład *Biczowanie* Piera della Francesca.

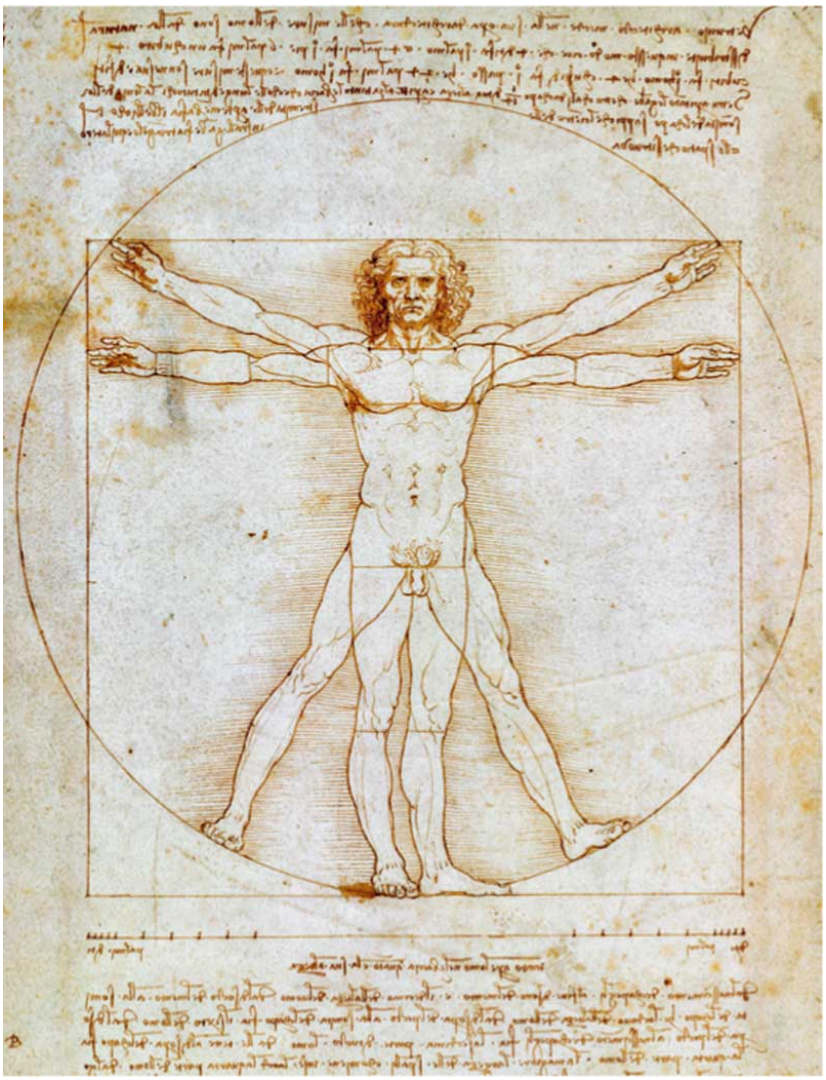
Czy jednak na przestrzeni dziesięciu wieków dzielących Boecjusza od Paciolego ci wszyscy, którzy posługiwali się terminem „proporcja", mieli na myśli to samo? Wcale nie. W komentujących Boecjusza rękopisach z pierwszych wieków średniowiecza uznawano za nader proporcjonalne obrazy i układy przestrzenne stron całkiem obce złotemu podziałowi. W XIII wieku Villard de Honnecourt, z pewnością świetny

rysownik, opracował nader intuicyjne reguły ilościowe dotyczące proporcji. Nie miały one nic wspólnego z bardziej pod względem matematycznym rozważnymi regułami, na których opierał się przedtem kanon Polikleta i do których nawiąże później na przykład Dürer.

Czy znajdujecie coś zgodnego w tych różnych sposobach przedstawienia proporcji ludzkiego ciała?



Albrecht Dürer *Studium do proporcji ciała ludzkiego* w: *Cztery księgi o proporcjach ludzkich*, 1528, Londyn, British Library



Leonardo da Vinci *Schemat proporcji ciała ludzkiego* albo *Człowiek Witruwiusza*, ok. 1490, Wenecja, Gallerie dell'Accademia

Le Corbusier *Modulor*, 1950, Paryż, Centre Pompidou Musée National d'Art Moderne Centre de Création Industrielle

Kiedy jednak w XIII wieku Tomasz mówi o *proportio* jako o jednym z trzech kryteriów piękna, nie ma już na myśli wyłącznie stosunków matematycznych. Proporcja jest dla niego nie tylko właściwym rozmieszczeniem materii, lecz stanowi także doskonałe dostosowanie materii do formy – w tym sensie, że proporcjonalne jest takie ludzkie ciało, jakie dostosowuje się do idealnej kondycji ludzkości. Proporcja jest także wartością etyczną – w tym sensie, że uczciwy postępek urzeczywistnia słuszną proporcję słów i czynów według racjonalnego prawa, i dlatego należy mówić również o pięknie moralnym (lub

o moralnej podłości). Jest dopasowaniem do celu, któremu rzecz ma służyć: piłę zrobioną z kryształu Tomasz nazywa brzydką, ponieważ mimo powierzchownego piękna materii nie nadaje się ona do użytku. Jest współpracą rzeczy – dlatego można nazwać pięknym wzajemne oddziaływanie kamieni, które kolejno podtrzymując się i napierając na siebie, sprawiają, że budynek mocno stoi. Jest właściwym stosunkiem między rozumem a rzeczą, którą rozum pojmuje. Proporcja staje się więc metafizyczną zasadą wyjaśniającą samą jedność wszechświata.

A zatem wiele dzieł sztuki współczesnych Tomaszowi wyjaśnia nam tylko częściowo to, co rozumiał on przez proporcję, jako że nasze próby interpretacji są dodatkowo utrudniane przez niezgodności – nazwijmy je tak – w rozwoju sztuki i filozofii lub niezgodności między różnymi aspektami sztuki w jednym i tym samym okresie. Jeśli przyjąć renesansowe traktaty o proporcji za regułę matematyczną, stosunek między teorią a rzeczywistością wydaje się zadowalający jedynie w odniesieniu do architektury i perspektywy. Jakie są jednak kryteria proporcji wspólne dla licznych mężczyzn i kobiet, uznanych za pięknych i piękne przez różnych artystów?

Te same problemy powstają w odniesieniu do jasności, czyli *claritas*, innego tradycjonalnego atrybutu piękna. Estetyka *claritas* zrodziła się z pewnością także i dlatego, że w wielu cywilizacjach utożsamiano Boga ze światłem, często ze słońcem. Za pośrednictwem neoplatonizmu takie obrazy włączały się do tradycji chrześcijańskiej – zwłaszcza poprzez dzieła Pseudo-Dionizego Areopagity. W swoich pismach *Hierarchia niebiańska* i *Imiona boskie* (VI w.) przedstawił on Boga jako Światło, Ogień, Świetlisty Wodotrysk. Podobne obrazy odnajdujemy u najwybitniejszego przedstawiciela średniowiecznego neoplatonizmu, Jana Szkota Eriugeny.

I tutaj jednak wyłania się pytanie: co rozumiało średniowiecze przez piękno światła i barw? Jedno wiemy na pewno. Chociaż mowa zawsze o wiekach ciemnych i ciemne musiały być zarówno sale oraz korytarze zamków i klasztorów, jak i wiejskie chaty, człowiek średniowiecza

widział się (lub przynajmniej przedstawiał siebie w poezji i malarstwie) pośród morza świateł.

Średniowiecze stawia na kolory elementarne, na strefy chromatyczne dokładnie określone i wrogie odcieniom, na zestawienie barw rodzące światło z ogólnej harmonii, nie zezwala zaś, aby określało je światło spowite w światłocienie albo czyniło to, sącząc kolor poza granice postaci. Kiedy oglądamy malarstwo barokowe, jak obraz Georges'a de La Tour zamieszczony nieco dalej, widzimy, że światło poraża przedmioty, a w światłocieniach wyróżniają się strefy jasne i ciemne. Natomiast w średniowiecznych miniaturach światło wydaje się promieniować z przedmiotów. Są one piękne, a więc świetliste same z siebie.

Georges de La Tour *Maria Magdalena pokutnica*, 1638, Paryż, Luwr

Wieki średnie kochały światło. Właśnie wtedy opracowano technikę figuratywną, maksymalnie wykorzystującą żywość prostej barwy w połączeniu z przenikającym ją światłem, i stworzono witraże gotyckiej katedry. W konstrukcji gotyckiego kościoła uwzględnia się światło wpadające przez wybite w murach otwory.

Tryskające światłem obrazy, ilustrowane wspaniale przez towarzyszące im miniatury, występują w mistycznych tekstach Hildegardy z Bingen:

> Następnie ujrzałam bardzo jasne światło, a w nim kształt ludzki w kolorze szafiru. Cały ten kształt lśnił bardzo pięknym czerwonym ogniem. I owo jasne światło zlało się z pięknym czerwonym ogniem, a ten czerwony ogień – z całym owym jasnym światłem, a jasne światło i czerwony ogień – z całą postacią człowieka. Oto wszystkie elementy jedną siłą zaistniały, jedną wspólną możliwością, jako jedno światło.

Pominę już świetlne wizje, które promienieją w Dantejskim *Raju* i które, co ciekawe, oddał w całej ich wspaniałości artysta dziewiętnastowieczny, Gustave Doré. Przypuszczam jednak, że Doré odczytywał Dantego tak, jakby pisał on wiek lub dwa wieki wcześniej albo jakby myślał o licznych tekstach neoplatońskich, które z pewnością go zainspirowały. Miniatury z jego epoki są bowiem – ujmijmy to tak – o wiele bardziej oszczędne, nie pokazują nam świetlnych eksplozji, scenicznej gry reflektorów; widzimy na nich raczej jasne kolory, które zdają się należeć do samych ciał.

Dante kroczył drogą wyznaczoną przez tradycję teologiczną sławiącą światło jako zjawisko mistyczne i kosmologiczne; pisał jednak po Tomaszu z Akwinu, na przełomie zaś XII i XIII wieku doszło do głębokich zmian w sposobie pojmowania *claritas*. Spójrzmy na kosmologię światła zaproponowaną w XII wieku przez Roberta Grosseteste, który opracowuje obraz wszechświata utworzony z jedynego strumienia energii świetlnej, źródła piękna i bytu zarazem; przywodzi to nam na myśl swojego rodzaju Wielki Wybuch. Z jedynego światła powstają w drodze kolejnych rozrzedzeń i zgęszczeń sfery astralne i naturalne strefy żywiołów, a w konsekwencji – nieskończone odcienie kolorów i bryły rzeczy. Proporcja świata jest więc niczym innym, jak tylko matematycznym porządkiem, w którym światło, twórczo emanując, materializuje się w zależności od stopnia oporu narzuconego mu przez materię.

Ojciec, Syn i Duch Święty wg Hildegardy z Bingen w: *Scivias*, Codex Rupertsberg, ok. 1150, klasztor w Doksanach, Republika Czeska

Gustave Doré *Raj*, pieśń XII ilustracja, 1885

Przejdźmy teraz do innej wizji rajskiej chwały. Giotto. Nie ma już u niego światła podarowanego – ujmijmy to tak – z góry. Jasność jest jasnością ciał materialnych, dobrze zbudowanych, powiedziałbym zdrowych. Otóż w tym czasie przemówił Tomasz z Akwinu, dla którego *claritas* rodzi się nie z eksplozji kosmicznej w górze, jak u Grosseteste, tylko pochodzi z dołu lub z wnętrza przedmiotu jako samoczynny przejaw organizującej go formy. Już Albert Wielki, mistrz Tomasza, powiedział, że piękno jest blaskiem formy nad proporcjonalnymi częściami materii, forma zaś, o której mówił, nie była platońską ideą, ale tym, co umożliwiało materii z wnętrza stanie się konkretnym organizmem. Przeszliśmy z obrazu neoplatońskiego do obrazu

arystotelesowskiego. Także *claritas* ciał błogosławionych odpowiada tej samej jasności wyniesionych do chwały wiecznej dusz, która jaśnieje nad ich cielesną postacią; dlatego u Giotta widzimy światło wydzielane przez ludzką substancję osób, przedstawioną jako cielesność o wiele bardziej krzepka i mniej abstrakcyjna. Przez wieki całe mówi się więc o świetle i o *claritas*, ale wizja świata i wizja piękna, do których te określenia się odnoszą, nie są nigdy takie same.

Gra polegająca na przeciwstawianiu sobie tekstów i obrazów pozwala nam także odpowiedzieć na dość skomplikowane pytania. Podejmujemy *vexata quaestio* [wysoce trudne pytanie] dotyczące estetyki brzydoty albo – aby pozostać w jednej tylko epoce historycznej – piękna potworów w średniowieczu.

Giotto *Sąd Ostateczny*, fragment ze Zbawionymi, 1303–05, Padwa, Kaplica Scrovegnich

Oprócz proporcji i jasności trzecią cechą piękna była w tamtym okresie całkowitość: istota uznana za piękną musiała mieć to wszystko, co powinno mieć indywiduum z jej gatunku. Dlatego nie mogło być piękne ciało okaleczone ani (ludzie średniowiecza nie znali politycznej poprawności) nie mógł być piękny karzeł. A jednak średniowiecze zafascynowane było potworami.

Na ogół przyjmowano zasadę, że chociaż istnieją istoty i rzeczy brzydkie, sztuka potrafi przedstawiać je w piękny sposób. Bierzemy to za kryterium nowoczesne, ale już święty Bonawentura mawiał, że „obraz diabła jest piękny, kiedy dobrze oddaje jego szpetotę".

Poczynając od epoki hellenistycznej, częstsze stały się kontakty z dalekimi krajami i pojawiły się liczne opisy – niekiedy otwarcie baśniowe, niekiedy pretendujące do naukowej dokładności – obszarów i istot nieznanych. Występują od *Historii naturalnej* Pliniusza Starszego (ok. 77 n.e.) po *Romans o Aleksandrze* (III w. n.e.) i bestiaria (poczynając od słynnego *Fizjologa* napisanego między II a V wiekiem n.e.). Egzotyzm przybierał w nich z reguły postać monstrualną. Średniowiecze zafascynowane było opisami bezgłowych z ustami na brzuchu, cieniostopów o jedynej stopie, której używają dla ochrony przed słońcem, jednookich, psiogłowych, jednorożców i wszelkiego rodzaju smoków; potwory nie tylko zdobiły kapitele w kościołach, lecz także zapełniały strony rękopisów o religijnym nawet charakterze, które nie miały z nimi nic wspólnego. Potwory ratują się nawet z potopu, jak widzimy na niektórych wyobrażeniach arki Noego.

Średniowiecze potrzebowało potworów przynajmniej wtedy, gdy praktykowało teologię negatywną, zgodnie z którą – ponieważ nie można było określać Boga stosownymi imionami ze względu na jego absolutną i niepoznawalną transcendencję – należało nazywać go imionami niepodobnymi: niedźwiedź, robak, pantera, potwór właśnie... Mistyczna i teologiczna myśl epoki musi więc w jakiś sposób usprawiedliwiać obecność tych potworów na świecie i wybiera dwie drogi. Z jednej strony włącza je do wielkiej tradycji uniwersalnego

symbolizmu, według której każdy byt ziemski – zwierzę, roślina czy kamień – ma znaczenie moralne (uczy nas o cnotach i występkach) lub alegoryczne, to jest symbolizuje przez swój kształt albo swoje zachowanie rzeczywistości ponadnaturalne. Dlatego na przykład w „moralnych” bestiariach pisze się o jednorożcu, że aby go schwytać, trzeba zostawić w lesie dziewicę; zwabione wonią dziewictwa zwierzę przychodzi i składa łeb na łonie dziewczyny, a myśliwi już mogą je schwytać. W tym sensie jednorożec symbolizuje Zbawcę, który usadowił się w brzuchu dziewicy niepokalanej.

Poczynając od Augustyna, mistycy, teologowie i filozofowie powiedzą więc, że także monstra należą w jakiś sposób do opatrznościowego porządku natury i że w wielkim koncercie symfonicznym kosmicznej harmonii przyczyniają się – choć na zasadzie przeciwieństwa (jak cienie i światłocienie na obrazie) – do piękna całości. Piękny jest ów porządek jako całość i z takiego punktu widzenia odkupieniu podlega również potworność przyczyniająca się do równowagi owego porządku.

Czy jednak wierny, który wchodząc do opactwa lub do katedry w swoim mieście i widząc te wyobrażenia śmieszne, teratologiczne i niepokojące zarazem, myślał naprawdę o porządku kosmicznym? Czy zwykły człowiek te potwory (niezależnie od teologicznych refleksji) oglądał z przyjemnością czy ze wstrętem, czy napełniały go one strachem i wywoływały niejasne uczucie zagubienia?

Na to pytanie odpowiada pośrednio święty Bernard. Ów mistyk i bezwzględny rygorysta (wróg zamiłowania swoich rywali z Cluny do przepychu w ozdabianiu kościołów) występuje gwałtownie przeciwko nadmiarowi potworów na kapitelach opactw i klasztorów. Jego słowa wyrażają potępienie, ale z jego opisu zła przebija zafascynowanie – jak gdyby nie udawało mu się uwolnić od czaru tych *portenta*. Opisuje to, co potępia, ze zmysłowym prawie upodobaniem, z obłudą moralisty, który aby ostrzec przed striptizem, opisuje z obfitością szczegółów ruchy striptizerki.

> Co oznaczają te śmieszne potworności, ta zniekształcona kształtność, to kształtne zniekształcenie podsunięte pod oczy braciom [...]? Te plugawe małpy? Te lwy, te centaury, te na poły ludzkie istoty [...]? Te cętkowane tygrysy, ci zmagający się wojownicy, ci myśliwi dmący w rogi i te mnogie ciała o jednej głowie i mnogie głowy na jednym ciele? Czworonogi z ogonami węży, ryby z głowami czworonogów; tu zwierzę, które z przodu przypomina konia, z tyłu zaś capa, tam rumak z rogami, i jeszcze, i jeszcze; teraz milej jest mnichowi czytać w marmurach niż w manuskryptach i podziwiać dzieła człowieka, miast medytować nad prawem Bożym.

I tak Bernard, mówiąc ze złością o *mira sed perversa delectatio* [cudowna, lecz szkodliwa rozkosz], wyznaje nam, że te monstrualne wyobrażenia oglądano z wielką przyjemnością – przynajmniej z taką, z jaką my oglądamy sympatycznych przybyszy z kosmosu w filmach fantastycznonaukowych – a może nawet czerpano z nich taką satysfakcję, jaką my czerpiemy, oglądając sceny grozy w całej ich przerażającej wspaniałości. Chodzi skądinąd o upodobanie, które późne średniowiecze i renesans odczuwać będą do tego, co nazwano demonicznością w sztuce.

Rzecz w tym, że nawet w epokach klasycznej i klasycyzującej nie całkiem wierzono – choć to ukrywano – iż kryteriami piękna są zawsze i tylko proporcja i światło. Dostatecznie odważni, aby nam to wyznać, będą dopiero teoretycy i artyści preromantyczni i nieco wcześniejsi, sławiący ową rodzoną siostrę piękna, którą jest wzniosłość. Idea wzniosłości kojarzy się przede wszystkim nie z przeżyciami dotyczącymi sztuki, lecz z doświadczeniem natury, gdzie uprzywilejowane są bezkształt, boleść i strach. Na początku XVIII wieku Shaftesbury napisze w swoich *Moralistach*: „Nawet strome skały, mchem porośnięte jaskinie, niekształtne pieczary i nierówne wodospady, zdobne całym urokiem dzikości, wydają mi się fascynujące, ponieważ przedstawiają w prosty sposób naturę i właściwa im jest wspaniałość, której całkowicie brak ich śmiesznym imitacjom w książęcych ogrodach”.

Rodzi się zamiłowanie do gotyckich struktur, które w porównaniu z neoklasycznym umiarem muszą się wydawać nieproporcjonalne i nieregularne; właśnie z tego zamiłowania do nieregularności i bezkształtu wyłania się nowa, dodatnia opinia o ruinach.

Prawdziwe zaskoczenie wywołuje Burke (w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 1757), przeciwstawiając się twierdzeniu, jakoby piękno polegało na proporcji:

> Szyja w pięknych ciałach, powiadają, powinna mieć grubość łydki, powinna też być dwa razy grubsza niż przegub; w pismach i rozmowach wielu ludzi znaleźć można nieskończoną liczbę tego rodzaju spostrzeżeń. Ale jakiż ma związek łydka z szyją, zaś jedna i druga z przegubem? Proporcje te na pewno dadzą się odnaleźć w pięknych ciałach. Równie na pewno są w brzydkich, jak może stwierdzić każdy, kto zada sobie ten trud [...] Możesz przypisać jakie chcesz proporcje każdej części ludzkiego ciała, ja zaś zaręczam, że malarz zastosuje się do wszystkich skrupulatnie, a mimo to [...] wykona bardzo brzydką postać. Ten sam malarz znacznie odbiegnie od tych proporcji, a osiągnie bardzo piękny rezultat.

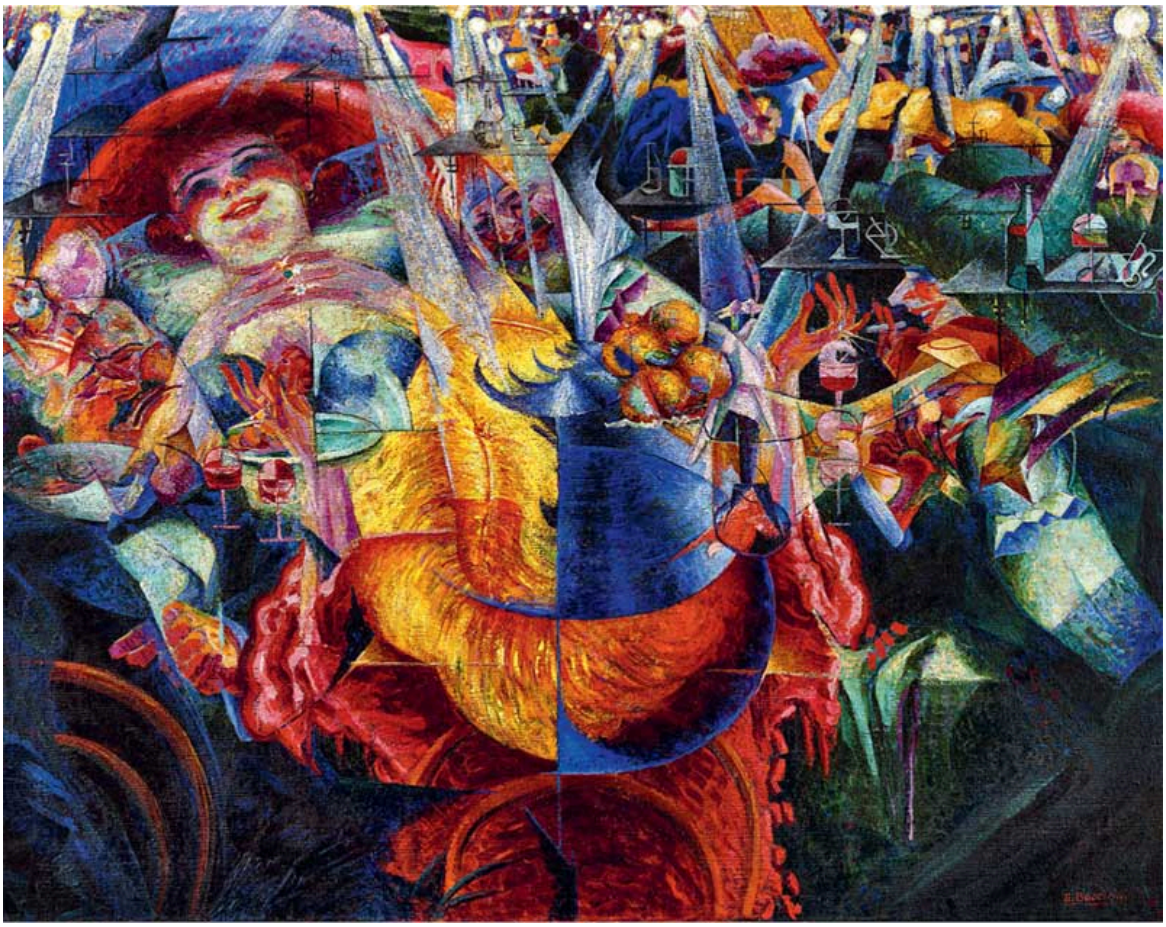
Szczęśliwa, nieproporcjonalna wzniosłość kwitnie w mrokach, nocą, podczas burzy, w ciemności, w próżni, w samotności i w milczeniu.

Jeśli chcemy naprawdę snuć dalej rozważania o względności koncepcji piękna, nie wolno nam zapominać, że w tym samym stuleciu, w którym rodzi się nowoczesne pojęcie wzniosłości, gdzie indziej panuje gust neoklasyczny. Ale także w średniowieczu zamiłowanie do potworów na kapitelach współistniało z zamiłowaniem do proporcji architektonicznych urzeczywistnianych w nawach, Hieronim Bosch (1450–1516) zaś był współczesnym Antonella da Messina (1430–1479). Spoglądając jednak wstecz, w wieki poprzednie, zawsze odnosi się w gruncie rzeczy wrażenie, że każdy wiek widziany „z dala” ma cechy jednolite lub co najwyżej występuje w nim tylko jedna, podstawowa sprzeczność.

Możliwe, że komentatorzy z przyszłości (albo Marsjanin, który nas odwiedzi za dwieście lat), patrząc także „z dala”, ustalą coś jako

prawdziwie charakterystyczne dla XX wieku i przyznają rację na przykład Marinettiemu; oświadczą, że Nike z Samotraki ze stulecia, które właśnie dobiegło końca, był piękny samochód wyścigowy, a nie wspomną o Picassie ani Mondrianie. My nie możemy patrzeć tak z daleka; musi nam wystarczyć stwierdzenie, że w pierwszej połowie XX wieku odbyła się dramatyczna walka między pięknem prowokacji, czyli sztuki awangardowej, a pięknem konsumpcji.

Sztuka awangardy nie zastanawia się nad problemem piękna i gwałci wszelkie respektowane przedtem kanony estetyczne. Sztuka nie zamierza już dostarczać obrazu piękna naturalnego ani dawać pokojowej przyjemności kontemplowania harmonijnych form. Wręcz przeciwnie, pragnie uczyć patrzenia na świat innymi oczyma, cieszenia się powrotem do modeli archaicznych lub egzotycznych, kosmosem snów i złudy, ponownym odkrywaniem materii, dziwacznym stosowaniem przedmiotów użytkowych w nieprawdopodobnych sytuacjach. Także sztuka abstrakcyjna, która wydaje się „neopitagorejskim” powrotem do estetyki proporcji i liczb, urzeczywistniała się w konflikcie z wyobrażeniem zwykłego człowieka o pięknie. Istnieje wreszcie wiele prądów sztuki współczesnej (weźmy występy artystów nacinających lub kaleczących własne ciało, wciąganie publiczności w akcję spektakli typu światło i dźwięk), w których – jak się wydaje – pod hasłem sztuki odbywają się raczej obrzędy o rytualnym posmaku, przypominające starożytne misteria. Ale przypominający misteria charakter mają też doświadczenia muzyczne, jakie łączą ogromne tłumy w dyskotekach lub na koncertach rocka. Wśród stroboskopowych świateł i niezwykle głośnych dźwięków praktykuje się tam „bycie razem” w sposób, który może nawet wydać się „piękny” (w tradycyjnym sensie cyrkowych igrzysk) przyglądającemu się z zewnątrz, ale nie uczestnikom podobnych imprez.



Umberto Boccioni *Śmiech I*, 1911, Nowy Jork, Museum of Modern Art

Nasz gość z przyszłości nie uniknie ponadto innego ciekawego odkrycia. Zwiedzający wystawy sztuki awangardowej, kupujący „niezrozumiałe” rzeźby lub uczestniczący w happeningach są ubrani zgodnie z kanonami mody, noszą dżinsy albo kreacje znanych firm, makijaż odpowiada wzorowi piękna lansowanemu przez środki masowego przekazu. Stosują się więc do ideałów piękna przyjętych w świecie komercyjnej konsumpcji – tych, z którymi przez ponad pięćdziesiąt lat walczyła sztuka awangardowa.

Andy Warhol *Jackie*, 1963, Stuttgart, Froehlich Collection

Gość z przyszłości będzie wtedy musiał starać się odpowiedzieć na pytanie, jaki wzór piękna lansowały środki masowego przekazu. Odkryje, że w tych samych latach lansowano model kobiety fatalnej uosobiony przez Gretę Garbo lub Ritę Hayworth oraz model „dziewczyny z sąsiedztwa” uosobiony przez Doris Day. Prezentowano jako wzór męskiego uroku, obok masywnych Johnów Wayne’ów, łagodnych i prawie kobiecych Fredów Astaire’ów i Dustinów Hoffmanów. Gość odkryje, że mass media były całkowicie demokratyczne: kto nie mógł być Anitą Ekberg, mógł się popisywać naznaczonym anoreksją wdziękiem Twiggy.

Który z tych wszystkich i jeszcze innych możliwych ideałów gość z przyszłości uzna za ideał piękna typowy dla naszych czasów?

Przykryta plastikową płachtą wiolonczelistka i performerka Charlotte Moorman gra utwory Nam June Paika trzymając okucie instrumentu w ustach nieznanego mężczyzny, Nowy Jork, 18 stycznia 1966

Będzie musiał się poddać w obliczu orgii tolerancji, totalnego synkretyzmu, absolutnego i nieodpartego politeizmu piękna.

Teraz chciałbym jednak położyć kres tej swojego rodzaju relatywistycznej dygresji, która pozwoliła nam zastanowić się nad zmiennością, a niekiedy i nad nieporównywalnością nadzwyczaj

różnorodnych pojęć piękna. Ale czy rzeczywiście nie istnieje nic, co w jakiś przybliżony choćby sposób łączy różne doświadczenia związane z pięknem lub z tym, co w danym okresie historycznym za piękno uchodzi?

Sądzę, że autor antologii różnych tekstów dotyczących piękna znajdzie zawsze przynajmniej jeden element wspólny. „Piękny” – podobnie jak „powabny” lub „wspaniały” czy „cudowny” – występuje jako przymiotnik odnoszący się zawsze do czegoś, co nam się podoba (Tomasz mawiał, że *pulchra dicuntur quae visa placent* [pięknym zwie się to, co miłe jest oczom]), co może chcielibyśmy mieć, lecz co jest nam miłe także wtedy, gdy do nas nie należy. Oczywiście w mowie potocznej nazywa się pięknym lub cudownym również to, co uważamy za dobre – dlatego mówimy o pięknym przeżyciu erotycznym albo o pięknym spacerze po lesie. Jednak na przestrzeni wieków została wyznaczona granica między tym, co piękne, a tym, co dobre. Jeżeli to, co uważam za dobre (pokarm, piękny dom, uznanie i podziw innych), do mnie nie należy, czuję się jakby zubożony. Natomiast w przypadku piękna wydaje się, że radość z rzeczy pięknych nie ma nic wspólnego z ich posiadaniem. Uważam za piękną Kaplicę Sykstyńską, choć nie jestem jej właścicielem, na wystawie cukierni piękna jest dla mnie architektura weselnego tortu śmietankowego, choć mój dietetyk zabroniłby mi go jeść.

Doświadczenie piękna ma w sobie zawsze element bezinteresowności. Mogę uznać, że istota ludzka (kobieta lub mężczyzna) jest przepiękna, chociaż doskonale wiem, że nie będę nigdy miał z nią czy z nim żadnych kontaktów. Jeżeli zaś pragnę ludzkiej istoty (która zresztą mogłaby także być brzydka) i nie mogę mieć z nim lub z nią żadnych kontaktów, cierpię.

Dotyczy to oczywiście tradycji Zachodu. Piękne są dla nas bizony z Altamiry, ale nie wiemy, z jakich powodów – prawdopodobnie związanych z magią i pozyskiwaniem łaski bogów – zostały one wyryte, nie wiemy, czy ludzie chodzili je podziwiać, czy też dla okazania

szacunku pozostawiali je w mrokach jaskini, nie wiemy, czy ci, którzy je wyryli, cieszyli się, że tak dobrze im się to udało. To samo dotyczy wielu przedmiotów uważanych przez nas za dzieła sztuki społeczeństw prymitywnych. Nie mamy odpowiedniej dokumentacji pozwalającej nam porównać przedmiot z tekstem, który zresztą przeważnie nie istnieje albo nie jest dla nas zrozumiały; nie możemy więc ustalić, czy maska obrzędowa, z tych, które fascynowały malarzy i rzeźbiarzy europejskich ruchów awangardowych, wykonana została w celu wywoływania strachu czy przyjemnych uczuć, jak potwory ze średniowiecznych miniatur. Wiemy jedynie, że święty Bernard potworów się nie bał, że był nimi urzeczony i że właśnie dlatego je potępiał. Nie zagłębiając się zresztą w rozważania o społeczeństwach bez historii lub bez pisma, wspomnijmy tylko, że dziś jeszcze badacze rozpatrują problem, czy indiański termin *rasa* można oddać naszym terminem i pojęciem „smak”, czy też odnosi się on (w ogóle lub także) do czegoś innego, czego nasz rozum nie ogarnia.

W muzeum etnograficznym w Bamako w Mali widziałem doskonałe kobiece manekiny w zachodnim stylu, noszące przepiękne tradycyjne stroje. Jedna z tych kobiet była jednak zgrabna i gibka, a druga – nieprawdopodobnie tłusta. Nasza malijska przewodniczka, profesor miejscowego uniwersytetu po studiach we Francji, mrugnęła do nas i powiedziała, że chudego manekina postawiono dla zachodnich turystów. Dla Malijczyków (albo przynajmniej dla tych starszych, których nie uwiódł jeszcze czar Zachodu) piękna była ta druga kobieta. Przewodniczka umiała poruszać się z krytyczną świadomością pomiędzy dwoma koncepcjami piękna, zastanawiam się jednak, czy jakiś nasz afrykański kolega, który studiował w Paryżu, oglądał nasze filmy i naszą telewizję, nie uznaje jeszcze za piękną kobiety tłustej, ale za pociągającą seksualnie – już chudą, albo na odwrót.

W każdym razie on także potrafiłby powiedzieć, co pragnie posiadać, a co gotów jest podziwiać bezinteresownie.

Kończąc, chciałbym przypomnieć, że do najważniejszego bodaj zwycięstwa estetycznej bezinteresowności doszło właśnie w okresie, w którym wraz z doświadczeniem wzniosłości sławiono intensywnie dążność do przedstawiania scen grozy lub majestatu zjawisk naturalnych. Także groza może wywoływać przyjemność, jeśli nie znajdujemy się zbyt blisko. Także wzniosłość uznaje za piękne te rzeczy, które *placent* [podobają się], ale tylko jeśli są *visa*, widziane, a nie trzeba ich znosić. Malarzem w najwyższym stopniu sławiącym doświadczenie wzniosłości był niewątpliwie Caspar David Friedrich. Otóż przedstawiając wzniosłość, Friedrich prawie zawsze wobec widoków natury stawia na scenie ludzi rozkoszujących się ich wzniosłością.

Człowiek jest odwrócony plecami; jeżeli wzniosłość obejmuje cały obraz, to my, siedzący na sali, w efekcie swego rodzaju inscenizacji postrzegamy, że ów człowiek znajduje się pośrodku, wewnątrz widowiska, ale odgrywa rolę kogoś, kto pozostaje na zewnątrz spektaklu; jesteśmy więc zmuszeni oderwać się od widowiska, oglądając je poprzez niego, stając na jego miejscu, widząc to, co on widzi, czując się podobnie jak on błahą cząstką wielkiego obrazu natury – lecz jednocześnie wiedząc, że jesteśmy w stanie uchronić się przed potęgą natury, która mogłaby nam zagrozić i nas zniszczyć.

Otóż to. Sądzę, że na przestrzeni wieków doświadczenie piękna było zawsze tym, co odczuwamy, stojąc właśnie tak, jakby odwróceni plecami, a przodem do czegoś, czego częścią nie jesteśmy i za wszelką cenę nie chcemy być. Owo oddalenie określa cienką nić dzielącą doświadczenie piękna od innych form namiętności.

[La Milanesiana 2005]

Brzydota

W każdym prawie stuleciu filozofowie i artyści pisali o swoim pojęciu piękna, brak natomiast ważnych prac o pojęciu brzydoty; jest ich zaledwie kilka, jak *Ästhetik des Hässlichen* Karla Rosenkranza (1853). A przecież brzydotę widziano zawsze w połączeniu z pięknem – Piękna i Bestia pod różnymi postaciami – w tym sensie, że po ustaleniu kryterium piękna poniekąd automatycznie można było ustalić odpowiadające mu kryterium brzydoty: „[...] przedstawiamy [...] miarę i porządek jako piękne, natomiast to, co im przeciwne, nieumiarkowanie i bezład, jako szpetne” (Jamblich, *O życiu pitagorejskim*). Jeśli piękno musi mieć trzy przymioty – przede wszystkim całkowitość, czyli doskonałość – to rzeczy niepełne właśnie jako takie *turpia sunt* [są brzydkie] (Tomasz z Akwinu). Wilhelm z Owernii komentuje: „Nazwalibyśmy szpetnym kogoś, kto ma troje oczu albo oko jedno”.

A więc brzydota, podobnie jak piękno, jest pojęciem względnym.

Brzydotę bardzo trafnie określił Marks w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych* (1844) w związku z pieniądzem, lecz moglibyśmy również zrozumieć, że w związku z władzą.

Pisze Marks:

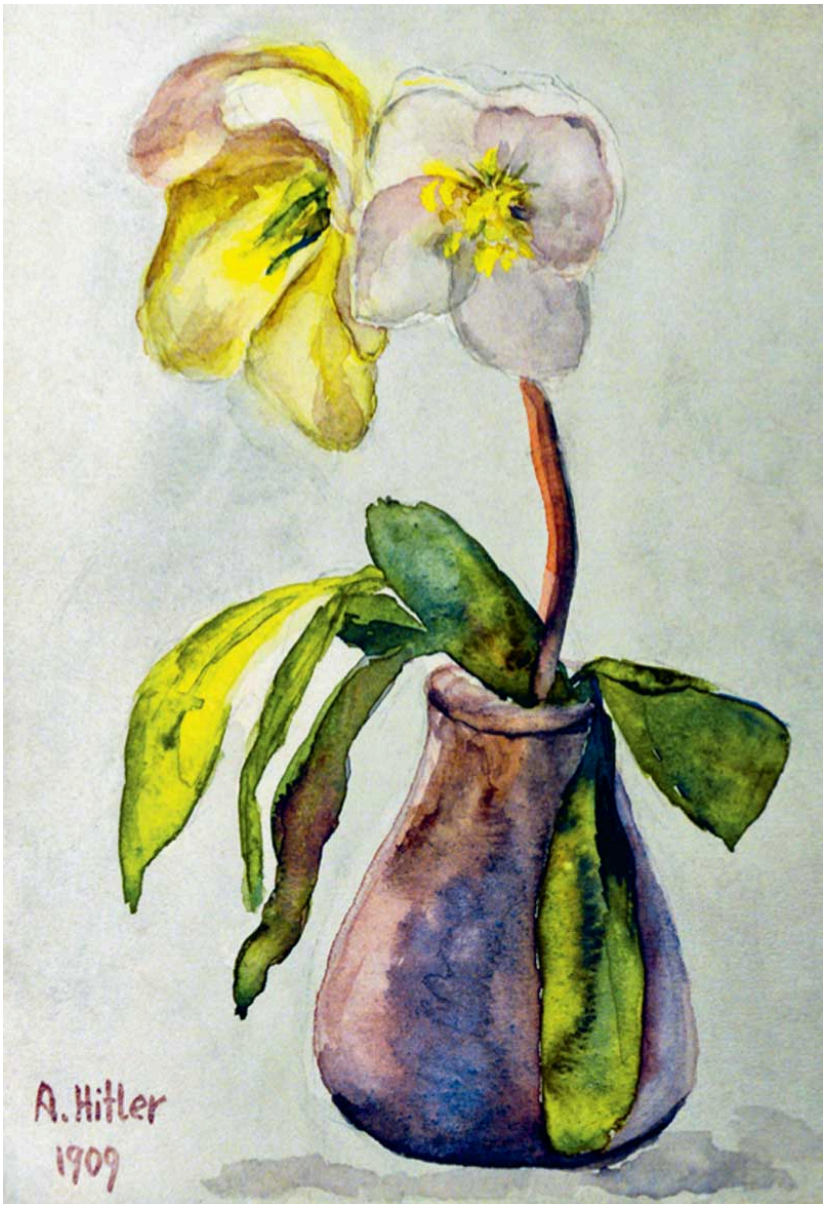
> Jestem brzydki, ale mogę sobie kupić najpiękniejszą kobietę. A więc nie jestem brzydki, bo działanie brzydoty, jej siłę odstraszającą zniweczył pieniądz. Sam jestem chromy, ale pieniądz dostarczy mi dwadzieścia cztery nogi; a więc nie jestem chromy. Jestem człowiekiem złym, nieuczciwym, niesumiennym, ograniczonym, ale pieniądz doznaje czci, a więc czczony jest i jego posiadacz [...] Nie jestem mądry, ale pieniądz jest prawdziwą mądrością wszystkiego, więc jakże jego posiadacz miałby nie być mądry? Ponadto może on sobie kupić mądrych ludzi [*nieprawda: wielu za pieniądze kupiło tylko ludzi głupich, ale to już inna sprawa*], a czyż ten, kto włada mądrymi ludźmi, nie jest mądrzejszy od mądrych ludzi?

I tak w ciągu wieków powstało wiele tekstów o względności brzydoty, podobnie jak o względności piękna. W XIII wieku napisał Jacques de Vitry: „Prawdopodobnie mających jedno tylko oko cyklopów dziwią ci, którzy tak jak my mają dwoje oczu [...] uważamy za brzydkich czarnych Etiopczyków, ale wśród nich za najpiękniejszego uchodzi najbardziej czarny”. Kilka wieków później powie Wolter: „Zapytajcie samca ropuchy, co to jest piękno [...] Odpowie, że to jego ropucha z dwoma wielkimi, okrągłymi i wytrzeszczonymi oczyma, wystającymi z małej główki, z szerokim i płaskim pyskiem, żółtym brzuchem, brązowymi plecami [...] Zapytajcie diabła: powie wam, że piękna jest para rogów, cztery łapy z pazurami i ogon” (*Słownik filozoficzny*, hasło „Piękno”). Darwin odnosi wrażenie, że rozmaite ruchy opisane jako wyrażające pogardę i wstręt są identyczne w znacznej części świata: „Krańcowy wstręt wyraża się poruszeniami okolic ust, identycznymi z ruchami przygotowawczymi do wymiotów”. Dodaje jednak: „Pewien tubylec z Ziemi Ognistej dotknął palcem zimnego mięsa konserwowego, które jadłem na naszym biwaku, i jasno wyraził głęboki wstręt, wywołany jego miękkością, podczas gdy ja poczułem głęboki wstręt, gdy nagi dzikus dotknął mojego jedzenia, chociaż jego ręce nie wydawały się brudne”.

Czy istnieją wyrażenia uniwersalne dla określenia piękna? Nie, ponieważ piękno to dystans, brak pasji. Natomiast brzydota to pasja. Postarajmy się zrozumieć powody, dla których powiedziano, że nie da się wyrazić sądu estetycznego o brzydocie. Sąd estetyczny zakłada bowiem dystans: uznaję za piękną także rzecz, której nie posiadam; zmuszam do milczenia swoje pasje. Wydaje się natomiast, że brzydota implikuje pasję, właśnie wstręt, odrzucenie; jak więc może istnieć estetyczny osąd brzydoty przy braku możności zachowania dystansu?

Prawdopodobnie istnieją brzydota sztuki i brzydota życia. Jest osąd brzydoty jako sprzecznej z ideałem piękna; mamy go, mówiąc na przykład, że widoczny na następnej stronie wazon z kwiatami jest brzydki. Wiecie, kto go namalował? Hitler. To jeden z obrazów młodego

Hitlera. Ale jest też reakcja pełna pasji na to, co uważamy za nieprzyjemne, odpychające, straszne, wstrętne, groteskowe, obrzydliwe, odrażające, przerażające, podłe, potworne, złowrogie, przeraźliwe, szpetne, okropne, budzące grozę, straszliwe, koszmarne, ohydne, niezgrabne, niekształtne, małpie, bydlęce... (słownik zawiera więcej synonimów dotyczących brzydoty niż piękna).



Adolf Hitler *Martwa natura z kwiatami*, 1909, zbiory prywatne

Wbrew Platonowi jednak, który zalecał unikać przedstawiania brzydoty, od Arystotelesa w każdej epoce przyjmowano, że również brzydotę życia można przedstawiać pięknie i że może ona nawet posłużyć podkreśleniu piękna lub wyrażeniu pewnej tezy moralnej. Jak powiedział święty Bonawentura: *Imago diaboli est pulchra, si bene repraesentat foeditatem diaboli*, czyli „Obraz diabła jest piękny, jeśli trafnie przedstawia jego szpetotę".

Część największych osiągnięć sztuki przedstawia więc brzydotę diabła. Owo współzawodnictwo w przedstawianiu brzydoty każe nam podejrzewać, że w rzeczywistości znajdowano – potajemnie wprawdzie – prawdziwą przyjemność w ohydzie, i to nie tylko w różnych wizjach piekła. Nie mówcie mi, że niektóre piekła zostały wymyślone wyłącznie w celu zastraszania wiernych; wymyślono je także po to, aby cieszyli się oni jak szaleni. Podobnie jak rozmaite *Tryumfy śmierci* z pięknem szkieletu i film *Pasja* Mela Gibsona – jest tam groza jako źródło przyjemności. Napisał zresztą Schiller (*O sztuce tragicznej*, 1792):

> Jest to zjawieniem zwyczajnem w naturze naszej, że rzeczy smutne, okropne, nawet przerażające, przynęcają nas do siebie nieodzownym powabem, że sceny postrachu i nędzy równymi nas siłami przyciągają i odpychają [...] Chciwie pożeramy najdziwaczniejsze bajki o upiorach, a to tem chciwiej, im bardziej nam się przy nich włosy jeżą na głowie [...] Jakże licznymi bywają orszaki towarzyszące zbrodniarzom na widowisko kary i męki.

Ze wszystkich niezliczonych opisów kaźni – a powstawały one przecież tylko dla przyjemności opisania tortur, bo wystarczyłoby powiedzieć: „Winnego zabito" – przeczytajmy wzięty z *Historii* Niketasa Choniatesa opis męczarni zadanych zdetronizowanemu bazyleusowi Andronikowi w Bizancjum u schyłku XII wieku:

> Przywiedzionego w taki sposób przed oblicze cesarza Izaaka znieważano, bito po policzkach, kopano w tyłek, wyrwano mu brodę, wyrwano zęby, pozbawiono włosów i wystawiono na pośmiewisko tłumu. Obcięto mu później toporem prawą rękę i zamknięto go znowu w tym samym więzieniu,

bez jadła i napoju. Po kilku dniach wyłupiono mu oko, posadzono na parszywego wielbłąda i oprowadzano tryumfalnie po agorze. Jedni bili go po głowie pałkami, inni smarowali mu nozdrza wolim łajnem, jeszcze inni obmywali mu twarz gąbkami nasiąkniętymi plugastwem wydalonym z brzuchów wołów i ludzi. Niektórzy przebijali mu boki rożnami, ale nawet po tym, jak torturowany Andronik powieszony został za nogi, bezrozumny tłum nie odstąpił od niego i nie przestał go dręczyć. Zerwano z niego koszulę i zmasakrowano mu genitalia. Jakiś nikczemnik wbił przez gardło długi miecz w jego trzewia, inni oboma rękami wepchnęli mu w odbyt szablę; stanęli potem wokół niego i cięli szablami, próbując, która ostrzejsza, i przechwalając się celnie wymierzonym ciosem.

Andrea di Bonaiuto (1346–79) *Zstąpienie do otchłani*, fragment z diabłami, Florencja, kościół Santa Maria Novella

Szkoła katalońska *Tryumf śmierci*, ok. 1446, Palermo, Palazzo Abatellis

Kilka wieków później piewca makkartyzmu Mickey Spillane, mistrz powieści hardboiled z początku lat pięćdziesiątych, w *One Lonely Night* opisuje, jak uśmierca komunistycznych szpiegów:

> Słyszeli mój krzyk i ogłuszający huk pistoletu maszynowego, czuli pociski miażdżące kości, rozszarpujące ciało. Osunęli się na ziemię, próbowali uciekać. Zobaczyłem, jak głowa generała dosłownie eksploduje i zamienia się w deszcz czerwonych odprysków, które opadają na brudną podłogę. Mój przyjaciel z piwnicy usiłował powstrzymać kule rękami i rozwiał się w koszmarze niebieskawych otworów. Tylko człowiek w czapce wykonał niedorzeczną próbę wyciągnięcia z kieszeni pistoletu; wtedy po raz pierwszy dokładnie wycelowałem i odciąłem mu równo rękę od ramienia. Nędzna kończyna upadła obok niego na ziemię, a ja przez chwilę mu się przyjrzałem: wydawało się, że nie wierzy w to, co się dzieje.

Cofnijmy się jednak w czasie. Grecy, utożsamiając piękno z dobrem, *kalòs kai agathòs*, utożsamiali brzydotę fizyczną z brzydotą moralną. W *Iliadzie* Tersytes „był najszpetniejszym z tych, którzy pod Ilion przybyli: o krzywych nogach, na jedną utykał nogę, ramiona miał przygarbione, ku piersiom wygięte mocno, spiczastą głowę u góry i rzadką wełnistą sierść na łysinie”; jest on zły, podobnie jak złe są syreny – wstrętne ptaszyska, nie syreny europejskich dekadentów, wyobrażających je sobie jako przepiękne kobiety. Złe były także harpie, które złymi pozostały, jak u Dantego w lesie samobójców, zły był obrzydliwy Minotaur, złe były obrzydliwa Meduza i obrzydliwa Gorgona, zły był obrzydliwy jednooki Polifem.

Płyta z terakoty z wizerunkiem Gorgony, VI w. p.n.e., Syrakuzy, Museo Archeologico

Od czasów Platona przed kulturą grecką staje jednak problem: jak to możliwe, że brzydki był Sokrates, obdarzony przecież tak wybitnym

umysłem? Jak to możliwe, że brzydki był Ezop, według *Romansu Ezopa* z epoki hellenistycznej niewolnik „z wyglądu odpychający, wstrętny, brzuchaty, z wielkim łbem i płaskim nosem, garbaty, o ziemistej cerze, lichego wzrostu, z platfusem i przykrótkimi rękami, koślawy, z wydętymi wargami, po prosu ohyda”. W dodatku jąkała. Na szczęście umiał pisać.

Lucas Cranach starszy *Męczeństwo Chrystusa*, *biczowanie*, pierwsze ćwierćwiecze XVI w., drzeworyt, Strasburg, Cabinet des Estampes et des Dessins

Dla chrześcijaństwa z pozoru wszystko jest piękne. Kosmologia i teologia rozwodzą się wręcz nad pięknem wszechświata; nawet potwory i brzydota znajdują miejsce w kosmicznym porządku jak w obrazie światłocień uwydatniający jasność. Świadczą o tym niezliczone strony z pism świętego Augustyna. Hegel przypomina nam jednak, że wraz z chrześcijaństwem brzydota wkracza do historii sztuki, ponieważ „Chrystus biczowany, w koronie ciernistej, dźwigający krzyż na miejsce kaźni, przybity do krzyża i konający powolną męczeńską śmiercią – wszystko to nie daje się przedstawić w formach greckiego piękna". Chrystus jawi się brzydki, bo cierpiący. I dalej według Hegla: „Natomiast wrogowie, ponieważ występują przeciwko Bogu, skazują go na śmierć, szydzą z niego, zamęczają go i krzyżują, przedstawieni są jako wewnętrznie źli; wyobrażenie zaś wewnętrznej złej woli i wrogości wobec Boga przejawia się na zewnątrz jako brzydota, brutalność, złość i zeszpecenie postaci". Skrajny jak zawsze Nietzsche mógł wręcz powiedzieć: „Chrześcijańskie postanowienie uważania świata za szpetny i zły uczyniło świat szpetnym i złym".

Na tym brzydkim świecie szczególnej wartości nabiera przede wszystkim pokutnicze upokorzenie ciała. A na dowód, że nie chodzi jedynie o pokuty średniowieczne, oto tekst, w którym w XVII wieku ojciec Segneri opowiada o pokucie i udrękach ciała świętego Ignacego Loyoli; komentuję go tutaj *Biczowaniem* Cranacha:

> Jako okrycie zwierzchnie szorstki worek, pod spodem kłująca włosiennica; długie boki opasane raz piekącą pokrzywą, raz ciernistymi pędami, raz znowu ostrym żelazem; post codziennie oprócz niedziel – chleb i woda, w niedziele z uprzyjemniającym dodatkiem gorzkiego ziela o smaku złagodzonym popiołem lub ziemią; trzy, sześć albo i całe osiem dni zupełnie bez pokarmu; biczowanie się do krwi aż pięć razy nocą i dniem, zawsze łańcuchem; gwałtowne ciosy kamieniem w nagą pierś [...]; siedem godzin dziennie na kolanach w głębokiej kontemplacji, ciągły płacz, ciągłe umartwianie się – taki tryb życia niezmiennie prowadził w grocie w Manresie, nie łagodząc go nigdy mimo długich i nadzwyczaj uciążliwych

> chorób, osłabienia, dygotań, konwulsji, zemdleń i gorączek mogących spowodować śmierć.

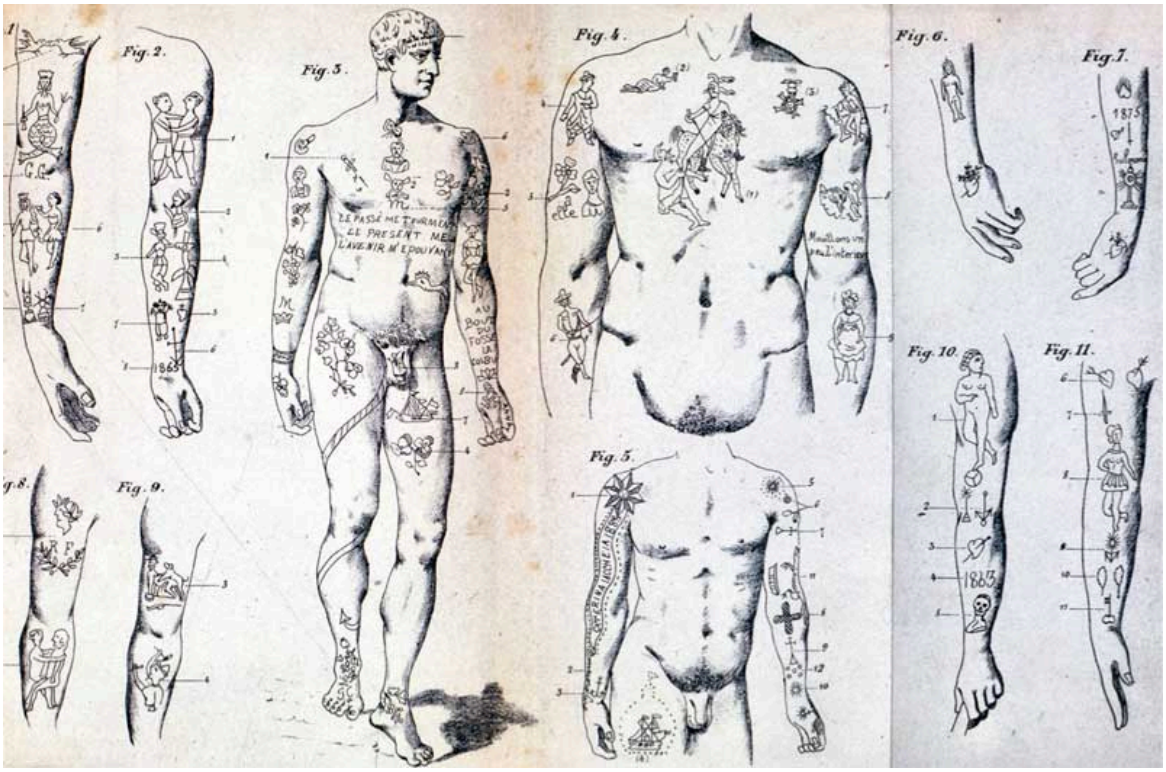
Średniowiecze obfituje oczywiście w potwory, ale to nasza wrażliwość skłania nas do uznawania średniowiecznych potworów za brzydkie, jak odnotowałem już, pisząc o pięknie. Są one dziwne, z jedną nogą i ustami na piersiach wbrew normalnym regułom. Są to *portenta*, ale stworzone w ten sposób przez Boga, aby wyrażać ponadnaturalne treści. Każdy potwór ma własne znaczenie duchowe i w tym sensie średniowiecze nie może uważać potworów za brzydkie – uważa je raczej za interesujące, za baśniowe. Widzi je tak, jak nasze dzieci widzą dziś dinozaury, które doskonale znają, umieją odróżnić tyranozaura od stegozaura, traktują je jak szkolnych kolegów. A więc także na średniowieczne smoki patrzy się z czułą ciekawością, gdyż są wiernymi symbolami. W arce Noego mogą być, tak, w osobnym przedziale, ale jednak obok innych zwierząt, które nie są potworne; wszystkie ratuje ten sam Noe.

Naukowe zainteresowanie autentyczną teratologią toruje sobie drogę między XVI a XVII stuleciem, kiedy zaczyna się fascynacja anomaliami porodowymi, teratologicznymi płodami, wybrykami natury; kolekcjonuje się szkielety i anatomiczne grawerunki, nawet ciała w alkoholowym roztworze.

W takiej atmosferze powstaje fizjonomika. Próbuje się zrozumieć charakter osoby, szukając analogii ze światem zwierząt, podobieństwa twarzy ludzkiej do zwierzęcego pyska; prawie zawsze wyniki są brzydkie, z niewieloma wyjątkami, jak człowiek-lew. Od fizjonomiki dochodzi się jednak po kilku stuleciach do Cesare Lombrosa. Przytoczę tu fragment z jego *Człowieka-zbrodniarza* (1876, rozdz. 16):

> Kto wie, w jakim stopniu skrofuły, zahamowanie rozwoju i krzywica mogą wywierać wpływ na pojawienie się lub modyfikacje skłonności kryminalnych? Naliczyliśmy 11 garbatych wśród 832 przestępców, prawie wyłącznie złodziei i gwałcicieli. Virgilio wśród przebadanych przez siebie

266 skazańców natrafił na 3 dotkniętych krzywicą, 1 z zahamowaniem rozwoju szkieletu, 6 jąkających się, 1 z zajęczą wargą, 5 zezowatych, 45 chorych na skrofulozę i 24 z próchnicą. Jego zdaniem 143 z tych 266 nosi piętna fizycznego zwyrodnienia. Vidocq zauważył, że wszyscy straszni mordercy, którzy trafili w jego ręce, mieli pałąkowate nogi [...] U wszystkich przestępców – zwłaszcza u złodziei i morderców – występuje nader przedwczesny rozwój genitaliów; dotyczy to zwłaszcza złodziejek, u których zdarzyło się nam stwierdzić skłonność do nierządu nawet w wieku od 6 do 8 lat.



Rodzaje tatuażu u przestępców, ilustracja z *Człowieka-zbrodniarza*, Cesare Lombrosa (1835–1909), zbiory prywatne

Na długo przed Lombrosem rozwija się przez wieki fizjonomika nieprzyjaciela. Może to być wróg mistyczny, polityczny lub religijny. Na przykład na niektórych winietach protestanckich papież przedstawiony jest na podobieństwo Antychrysta. W różnych zaś tekstach z pierwszych wieków naszej ery – dokonałem pewnego wyboru – cechy Antychrysta są następujące: „Prawica jak palący płomień, oko prawe nabiegłe krwią,

oko lewe zielone jak u kota, o dwóch źrenicach, powieki białe, wydatna górna warga, prawa kość udowa wątła, wielkie stopy, kciuk płaski i wydłużony, ślady trądu na grzbiecie dłoni” (*Testamentum Domini*, apokryf, IV–V w.). Albo dla Hildegardy z Bingen (XII w.): „Syn Zatracenia [...] ma ogniste oczy, uszy jakby ośle, nozdrza i usta jak nozdrza i usta lwa [...] otwiera szeroko paszczę i zgrzyta ze złości zębami. Zęby te są żelazne, przerażające i bardzo ostre”. Szpetni są wrogowie odmienni rasą, Saracen z sycylijskiego teatru lalek, podobnie jak ludzie ubodzy. Wśród rzeźb nie znajduje się nic prawdziwie zadowalającego, więc przedstawię wam tylko portret Frantiego z *Serca* Edmonda De Amicisa (1886): „Nie cierpię go! Zły z niego chłopak [...] Ma coś wstrętnego w tym swoim niskim czole i w tych biegających mętnych oczach, które się kryją prawie pod daszkiem ceratowej czapki [...] jego książki i kajety są brudne, obdarte, porozrywane, linia cała w zęby, pióra pogryzione, paznokcie czarne, ubranie wyplamione i podarte w bójkach codziennych”.

Wreszcie wrogość na tle rasowym. Pomyślmy o amerykańskim Murzynie z faszystowskiej propagandy z czasów drugiej wojny światowej. A oto opis Murzyna w *Encyclopaedia Britannica* z 1798 roku:

> Policzki okrągłe, kości policzkowe wystające, czoło nieco wypukłe, nos krótki, szeroki i spłaszczony, grube wargi, małe uszy, brzydota i bezkształt cechują ich zewnętrzny wygląd [...] najlepiej znane wady wydają się przeznaczeniem tej nieszczęsnej rasy: mówi się, że lenistwo, zdrada, mściwość, okrucieństwo, bezwstyd, złodziejstwo, kłamstwo, obsceniczny sposób wyrażania się, rozwiązłość, ograniczoność i nieopanowanie unicestwiły w niej zasady prawa naturalnego i narzuciły milczenie wyrzutom sumienia.

No i w czasach już dojrzalszej cywilizacji – oto Żyd:

> Te szpiegujące oczy tak fałszywe, że na ich widok bledniesz, ten uśmiech przyklejony do twarzy, te wargi hieny wystające znad zębów; potem nagle to

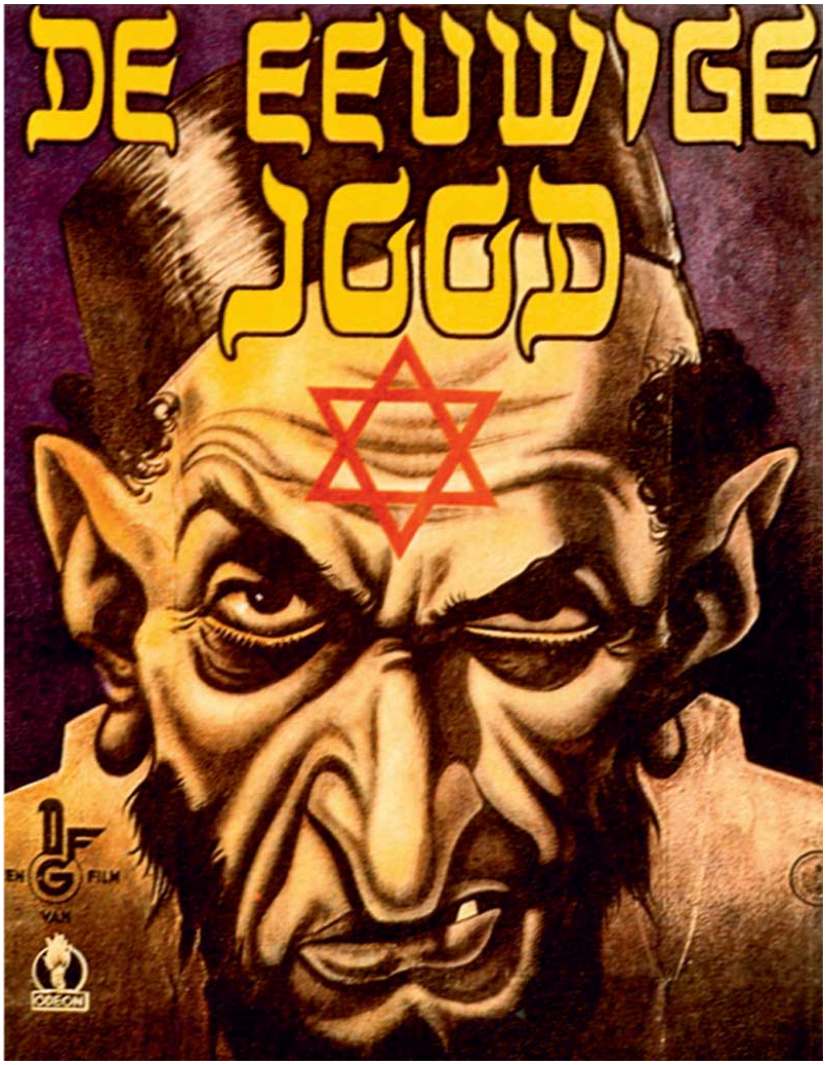
spojrzenie umykające, ciążące, skażone, otępiałe, murzyńska krew, te spoidła nosowo-wargowe w ustawicznym ruchu, giętkie, pomarszczone, obronne, wyżłobione nienawiścią i obrzydzeniem. To dla was! Dla was podłe zwierzę rasy wrogiej i przeklętej, którą trzeba zniszczyć. Ich nos, ich wstrętny dziób cwanego tukana, zdrajcy, wiarołomcy, stworzony do najbrudniejszych interesów, do wszelkiego oszukaństwa, jak członek wsuwający się w odrażającą szparę ust, ten zgniły banan, ten rożek, ten plugawy grymas lepkiego łajdaka, ten zalążek słoniowej trąby ssący na wzór wampira [...] Przeklęci potępieńcy! Zdychaj więc, niewyobrażalne zwierzę!

Kto to napisał? Hitler? Nie. Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre* (1938).

Gino Boccasile *Żołnierz z Wenus z Milo*, afisz antyamerykański, 1944

LA DIFESA DELLA RAZZA
"Sempre la confusion delle persone
principio fu del mal della cittade"
(Dante - Paradiso XVI)
ANNO I - N. 1 - SPEDIZIONE IN ABB. POSTALE - 5 AGOSTO XVI
SCIENZA DOCUMENTAZIONE POLEMICA
L.1
DIRETTORE TELESIO INTERLANDI

Pierwszy numer czasopisma „La Difesa della Razza”, red. nacz. Telesio Interlandi, 5 sierpnia 1938



Holenderska wersja plakatu do propagandowego filmu antysemickiego *Wieczny Żyd*, wyświetlanego na terytoriach zajętych przez Niemców, 1940–41, reż. Fritz Hippler

Teraz wyjaśnienie, dlaczego Żyd nie może być ani aktorem, ani muzykiem:

> Nie możemy sobie wyobrazić, aby postać ze starożytności lub z czasów nowożytnych – bohatera lub zakochanego – grał Żyd; bezwiednie odczuwalibyśmy wtedy, jak dalece jest to niestosowne, wręcz śmieszne nawet. Ale najbardziej odrażający jest dla nas ów szczególny akcent cechujący mowę Żydów [...] Nasze uszy ranią zwłaszcza ostre, świszczące, zgrzytliwe dźwięki tej mowy [...] Ta sprawa ma zasadnicze znaczenie dla zrozumienia uczucia, które wywołują przede wszystkim utwory muzyczne Żydów [...] Żydowi można by przyznać predyspozycję do jakiejkolwiek

> sztuki z wyjątkiem sztuki śpiewu, do której dostępu zabroniła mu, jak się zdaje, sama natura.

A to kto? Céline? Nie. Richard Wagner, *Das Judenthum in der Musik* (1850).

Brzydota jest skądinąd zakorzeniona, jest we krwi. Posłuchajcie:

> Nasz rasizm musi być rasizmem z krwi i kości [...] w przeciwnym wypadku skończymy, popierając mieszańców i Żydów; tych Żydów, którym zbyt często udało się zmienić nazwisko i zmieszać się z nami i którzy z większą jeszcze łatwością – bez kosztownych i skomplikowanych zabiegów – będą mogli udawać, że zmieniają ducha [...] Jedno jest tylko świadectwo, poprzez które można powstrzymać pomieszanie ras i hebraizm – świadectwo krwi.

Kto to? Wagner? Nie. Giorgio Almirante, wypowiedź przeciwko rzecznikom ideologicznego pseudorasizmu.

Jednak w pewnym momencie historycznego rozwoju – pomińmy brzydotę o charakterze komicznym i obscenicznym występującą we wszystkich epokach, zwłaszcza w epopejach chłopskich i tym podobnych – w okresie manieryzmu uwagę przyciąga to, co interesujące, i zaczynają się pojawiać teksty dowodzące zrozumienia i czułości dla brzydoty. Weźmy postać Kalibana z *Burzy* Szekspira. U Joachima du Bellay mamy pochwałę pięknych srebrnych włosów, u Marota pochwałę sflaczałych cycuszków, pochwałę kobiet kulawych u Montaigne’a, studium starości w karykaturach Leonarda, który w pewnej chwili przypomina nam prawie Michała Anioła opisującego siebie samego jako starca: „Oczy mam nieruchome, zmęczone, wyblakłe / zęby jak klawisze klawikordu / [...] Twarz moja szpetną ma formę”.

Obok zrozumienia i współczucia występuje też pociąg do rozkładającego się ciała zmarłych piękności, niemający nic wspólnego z wychowawczą intencją średniowiecznych wyobrażeń piekła i piekielnych mąk. Jest to zepsucie dla zepsucia, bez moralnych pouczeń.

Andreas Gryphius, poeta niemieckiego baroku, w *Über die Gebeine der außgegrabenen Philosette* woła:

> Oto widok straszliwy! Gdzież loki złociste,
> czoło śnieżnobiałe i policzków lśnienie,
> lica krwią żywą i liliami zdobienie,
> usta barwy róży, białe zęby perliste?
>
> Gdzież gwiazdy umknęły? Te oczy świetliste,
> którymi grał Amor! Dziś w rozwartych ustach
> czarne węże się kłębią, wyżej zieje pustka,
> tam gdzie nos od kości słoniowej odcienie miał czystsze.
>
> Któż więc nie zadrży, gdy w puste oczu jaskinie
> wejrzy, gdy zamiast czoła i uszu, teraz kościstą pustynię
> ogląda? Czyż nie pochłonie go smutek i groza bezkresna?

Potem, w XVII wieku, jest brzydota Cyrana, który wbrew wizji Edmonda Rostanda nos miał nie długi, lecz haczykowaty. Nie był ponadto człowiekiem niezmiernie szlachetnym, ponieważ wykorzystał własnego ojca, Roksany nie kochał, bo był homoseksualistą i na dodatek syfilitykiem. Pomimo to był poetą. Nie jest to jednak Cyrano z tradycji; oto jak się zwierza przyjacielowi Le Bretowi:

> Przypatrz mi się, kochany! Czyż mi nie zabrania
> ta narośl śnić o błogich zaletach kochania?
> O, nie! Ja się nie łudzę! Chyba że chwilowo
> zakwili we mnie rzewność porą wieczorową,
> kiedy w woń się rozpłyną sny kwiatów miłosne
> a mój drągal-nosisko wciąga w siebie wiosnę!
> I zdarza się, że błądząc w promieniach księżyca,
> spotkam w ogrodzie parę: z młodzieńcem dziewica!
> Wzruszony, za śladami stóp ich biegnę okiem
> i myślę, że to dobrze chodzić wolnym krokiem

w księżycu, ręka w rękę z ukochaną w parze.
A wtedy zapominam – mieszam się – marzę!
Aż znienacka zobaczę, spojrzawszy z ukosa
na ogrodowym murze cień mojego nosa!

Z biegiem czasu rodzi się dekadenckie poczucie piękna choroby – od Violetty Valéry gasnącej z suchot po rozmaite umierające Ofelie czy Léę w poetyckich fragmentach Barbeya d'Aurevilly. A oto ten, którego niegodziwość uczyniła brzydkim, a brzydota uczyniła złym: żale potwora z *Frankensteina* Mary Shelley (1818). „Wierz mi, Frankenstein, ongi byłem życzliwy; moja dusza jaśniała miłością i człowieczeństwem, lecz czy nie jestem samotny, żałośnie samotny? Nawet ty, mój stwórca, odwracasz się ze wstrętem, czegóż tedy spodziewać się po twoich bliźnich [...] Odtrącają mnie z nienawiścią i wzgardą".

Cyrano de Bergerac, sztych na podstawie obrazu Zachariae Heinzego, XVII w.

Chwila, w której naprawdę budzi się świadomość zasadniczego znaczenia brzydoty w historii sztuki, zbiega się z narodzinami preromantycznej wrażliwości na to, co wzniosłe, a wzniosłość odpowiada wspaniałości grozy, burzy i ruin. To romantyczne uczucie wyraża chyba najlepiej Wiktor Hugo w *Przedmowie* do dramatu *Cromwell* (1827). Mówi on, że wraz z nadejściem chrześcijaństwa „człowiek, zamknięty w sobie w obliczu tych wielkich przemian, zaczynał odczuwać litość wobec rodzaju ludzkiego i zastanawiać się nad gorzką nędzą życia [...] Jak dotąd [...] czysto epicka muza starożytnych [...] odrzucała bezlitośnie w sztuce prawie wszystko to, co [...] nie odnosiło się do pewnego wzorca piękna”.

Jeszcze bardziej wymowny względem przedstawiania brzydoty jest jego *Człowiek śmiechu* (1869), którego oglądamy teraz w starym filmie.

> Natura hojnie obdarowała dobrodziejstwami swymi Gwynplaine'a. Dała mu usta, co rozwierały się od ucha do ucha, uszy, co opadały aż na oczy, nos bezkształtny, co wydawał się jakby stworzony na podpórkę pod chybotliwe błazeńskie okulary, i twarz, na którą nie sposób było patrzyć bez śmiechu. Tak to więc natura zarzuciła wprost darami swymi Gwynplaine'a. Czy była to jednak tylko natura? Czy nie dopomógł jej nikt? [...] Według wszelkiego prawdopodobieństwa przemyślni przerabiacze dzieci zajęli się kiedyś opracowaniem tego oblicza [...] Nauka ich biegła w cięciu, przykrawaniu, podwiązywaniu, rozkroiła te usta, uczyniła obwisłymi wargi, obnażyła dziąsła, rozciągnęła uszy, rozluźniła układ chrząstek, zakłóciła kształtność brwi i policzków, poszerzyła muskuł jarzmowy, zatarła szwy i blizny, naciągnęła skórę na uszkodzone miejsca, zachowując błazeński wygląd nadany tej twarzy. I taki to właśnie kunszt, potężny i głęboki, stworzył maskę ową, Gwynplaine'a.

Wygląda to na opis wielu panów z naszych czasów... Gwynplaine jednak właśnie dzięki swojej brzydocie rozbudza erotyczną namiętność w kobiecie zepsutej i dekadenckiej, jaką jest Lady Josiane. Kiedy dowiaduje się ona, że Gwynplaine to w rzeczywistości Lord Chancharlie, chce, aby został jej kochankiem. Mówi mu wtedy:

> Kocham cię nie tylko dlatego, żeś do stworzenia boskiego niepodobny, ale także dlatego, żeś nikczemny [...] Wierz mi, kochanek, jak ty upokarzany, oklaskiwany, pocieszny, szkaradny, ohydny [...] Kochanek taki ma smak dla mnie przedziwny. To tak, jakby kto kosztował zakazanego owocu otchłani. Ach, zatopić zęby nie w rajskim jabłku, ale w piekielnym, oto co mnie kusi! Oto od czegom ja Ewa! Ewa niezgłębionych przepaści! [...] Gwynplaine, jam pałac, ty zaś ulica. Stańmy obok siebie. Tyś już nie brzydkim jest, ale potwornym. Brzydota małością jest, a potworność wielkością. Brzydota to wydrzeźnianie się szatana za plecami piękności. Ale potworność jest odwrotną stroną szczytności. Ty, tyś jest Tytanem! [...] Kocham cię! – zawołała. I ukąsiła go pocałunkiem.

Mary Philbin i Conrad Veidt w *Człowieku śmiechu*, ok. 1928, reż. Paul Leni

Poczynając od XVIII wieku, mnożą się brzydcy i potępieńcy; wrodzone poczucie wstydu każe mi wybrać nie co innego, tylko poniższy opis Monsieur de Curval – prezydenta de Curval – ze *120 dni Sodomy* (1785) de Sade'a:

> Wyniszczony w zadziwiający sposób rozpustnym trybem życia, był wysoki, chudy, wysuszony, miał niebieskie, pozbawione blasku oczy, usta sine i chore, wystający podbródek, długi nos. Włochaty jak satyr, z płaskimi plecami, z miękkimi, obwisłymi lędźwiami, które przypominały raczej dwie brudne ścierki falujące na górnej części ud; skóra na tych lędźwiach była wskutek uderzeń bata martwa i stwardniała tak bardzo, że moglibyście wziąć ją w dłonie i masować, a on tego w ogóle by nie poczuł. Tak samo wstrętna była cała jego osoba [...] Jego cuchnąca bliskość u nikogo nie mogłaby wywołać przyjemności [...]

Z kolei pan Hyde

> jest mały – prawie karzeł – i obrzydliwie blady. Sprawia wrażenie kaleki, chociaż kalectwa jego niepodobna nazwać. Ma obleśny uśmiech, a zachowanie jego cechowała wstrętna mieszanina pokory i czelności. Mówi ochrypłym, nieco jąkającym szeptem.

Nie mogę pokazać wam podobizn wrogów Jamesa Bonda, ponieważ w filmach zostały one upiększone. Ale w powieściach Fleminga opisy są o wiele bardziej dokładne: Goldfinger wyglądał tak, jakby „złożono [go] z kawałków ciała innych ludzi" – nie tak jest w filmie. Rosa Klebb „wyglądała jak najstarsza i najbrzydsza kurwa świata". Doktor No:

> Głowę miał okrągłą i zupełnie łysą, twarz pociągłą, zwężającą się ku dołowi, zakończoną spiczastą brodą; całość przypominała odwróconą do góry nogami kroplę wody, a raczej kroplę oleju, ponieważ skóra mężczyzny miała intensywnie żółty odcień [...] Brwi przypominały brwi Salvadora Dalí: cienkie, czarne, mocno łukowate, wyglądały jak część makijażu prestidigitatora. Spozierały spod nich skośne, czarne jak smoła oczy pozbawione rzęs, oczy nieruchome, bez wyrazu, przywodzące na myśl wyloty luf dwóch małych rewolwerów [...] Mężczyzna zatrzymał się trzy kroki od Bonda i dziewczyny [...] „Wybaczcie, proszę, że nie podam wam ręki. – Głos był głęboki, jednostajny [...] – Nie mam rąk".

A Mister Big:

> Głowę miał dwukrotnie większą niż przeciętna i prawie idealnie okrągłą. Pokrywająca ją skóra była szaroczarna, obwisła i lśniąca jak twarz tygodniowego topielca. Łysa, z wyjątkiem brunatnego puchu nad uszami. Nie miał brwi ani rzęs, a oczy były od siebie tak oddalone, że patrząc, można się było skoncentrować tylko na jednym z nich.

Poczynając przynajmniej od XVII wieku, poprzez pierwszych bajkopisarzy XVIII i XIX wieku, dzieciństwo było pełne koszmarów – od wilka z *Czerwonego Kapturka* przez straszliwego Połykacza Ognia z *Pinokia* po tajemnicze i budzące niepokój lasy. Z pojęcia niepokoju

rodzą się oczywiście w literaturze dla dorosłych – którzy kiedyś byli przecież dziećmi – wampiry, Golem i widma.

Pinokio i Połykacz Ognia, ilustracja Luigiego i Marii Augusty Cavalierich do *Pinokia* Carla Collodiego, 1924

Wraz z nastaniem epoki pary i mechanizacji kultura zaczyna zajmować się także brzydotą nowoczesnych miast. Pierwszy taki i najsłynniejszy tekst wyszedł spod pióra Dickensa:

> Coketown było tryumfem faktu [...] Miasto z czerwonej cegły, a raczej z cegły, która mogłaby być czerwona, gdyby dym i popiół pozwoliły na to. Za wdaniem się ich Coketown stało się jakoś nienaturalnie czerwone i czarne jak malowane oblicze dzikiego wyspiarza. Było to miasto maszyn i wysokich kominów, z których nieskończone węże dymu kłębiły się ciągle i nieustannie, a nigdy rozplątać się nie mogły (*Ciężkie czasy*, 1854).

Zadziwia obfitość opisów brzydoty świata przemysłowego, poczynając właśnie od Dickensa, a kończąc na DeLillu i nam współczesnych. I prawie w tym samym okresie rodzi się – jako reakcja na przemysłową brzydotę i ucieczka w czysty estetyzm – religia piękna, będąca jednak także religią potworności.

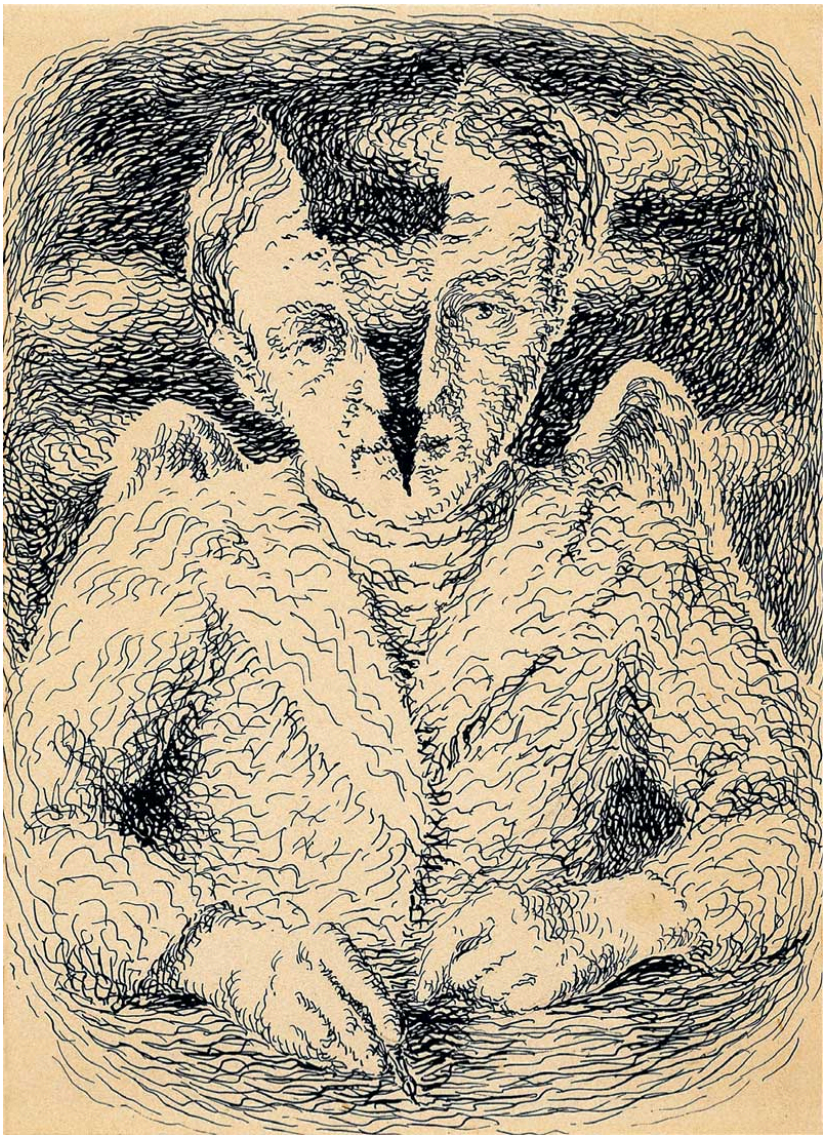
Weźmy Baudelaire'a (*Padlina*, 1857):

> Przypomnij sobie, cośmy widzieli, jedyna,
> W ten letni tak piękny poranek:
> U zakrętu leżała plugawa padlina
> Na ścieżce żwirem zasianej,
>
> Z nogami zadartymi lubieżnej kobiety,
> Parując i siejąc trucizny,
> Niedbała i cyniczna otwarła sekrety
> Brzucha pełnego zgnilizny.
>
> Słońce, prażąc to ścierwo, jarzyło się w górze
> Jakby rozłożyć pragnęło
> I oddać wielokrotnie potężnej Naturze
> Złączone z nią niegdyś dzieło.

Przejdźmy teraz do nas, do domu. Oto *Il canto dell'odio* Olinda Guerriniego (1877):

> Gdy spać będziesz zapomniana
> pod glebą zimną,

a krzyż Boga prosto stanie
nad twoją trumną,
gdy policzki twe gnijące
rozpadną się wśród rozchwianych zębów,
a w oczodołach cuchnących
robactwo będzie się kłębić,
dla ciebie sen, dla innych pokój święty
nową będzie męczarnią,
sumienie zimne i nieugięte
mózg twój wnet ogarnie.
Wyrzut ostry i okrutny cię złowi,
do twego grobu się wkradnie
wbrew Bogu, wbrew jego krzyżowi,
twe kości nagryzać snadnie.
[...]
Ach, z jakąż radością szpony wbiję
w twój brzuch bezwstydny!
Na przegniłym twym bebechu
zasadzę na wieczność
widmo zemsty i grzechu.
Piekielną wszeteczność.



René Magritte, ilustracja do *Pieśni Maldorora*, 1945, zbiory prywatne

Pochwała żałoby charakteryzuje utwory awangardy; byłoby tu nie bez znaczenia porównanie na przykład futurystów z Picassem lub surrealistów z nieformalnymi. Zacznijmy od *Pieśni Maldorora* Lautréamonta (1868):

> Jestem brudny. Gryzą mnie wszy. Świnie, kiedy na mnie patrzą, dostają wymiotów. Strupy i wytryski trądu obrosły mi ciało, pokryte żółtawą ropą. Nie znam wody rzek ani rosy obłoków. Na moim karku, jak na stercie gnoju, rośnie grzyb o baldaszkowatych szypułkach.

Potem *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912):

> My natomiast stosujemy wszystkie brutalne dźwięki, wszystkie sugestywne krzyki gwałtownego życia, które nas otacza. Odważnie używamy w literaturze „brzydoty” [...] Trzeba codziennie pluć na Ołtarz Sztuki!

I Aldo Palazzeschi w *Il controdolore* (1913):

> Trzeba nauczyć nasze dzieci śmiechu, śmiechu jak najbardziej nieumiarkowanego, impertynenckiego [...] Zaopatrzymy je w odpowiednie zabawki, kukiełki garbate, ślepe, zgorzelowe, chrome, suchotnicze, syfilityczne, które mechanicznie płaczą, krzyczą, lamentują, mają ataki epilepsji, chorują na dżumę, cholerę, mają krwotoki i hemoroidy, rzeżączkę, są obłąkane, mdleją, charczą, umierają [...]
>
> Pomyślcie tylko, co to za szczęście widzieć, jak rośnie wokół was tłum małych garbusków, małych ślepców, karzełków, kulasków, boskich odkrywców radości [...]
>
> My, futuryści, chcemy wyzwolić rasy łacińskie, a zwłaszcza naszą, od świadomego bólu, światła tradycji obciążonego chronicznym romantyzmem, od monstrualnej uczuciowości, od godnego politowania sentymentalizmu, które gnębią każdego Włocha [...] Trzeba uczyć dzieci najprzeróżniejszych szyderczych gestów, grymasów, jęków, narzekań i wrzasków, a zamiast perfum używać smrodów.

Świat mas musi oczywiście przeciwstawić się tej prowokacji, a zrobić to może jedynie poprzez kicz, czyli udawanie sztuki. Mamy więc kicz baśniowy, kicz święty lub połączenie kiczu i awangardy z epoki faszyzmu.

Kicz może być różny. Można mówić o kiczu jako o braku gustu: krasnale ogrodowe, szklane kopułki, pod którymi pada śnieg na Madonnę z Oropa, lecz także dobre rzeczy w najgorszym guście, jak napisał Guido Gozzano (*L’amica di nonna Speranza*, 1911):

> Wyplatane Loreto, popiersia Alfieriego i Napoleona,
> obramowane kwiaty (dobre rzeczy w najgorszym guście!),

kominek nieco ponury, pudełka bez cukierków,
marmurowe owoce chronione szklanymi kloszami,

kilka zabawek, szkatułki z połówek muszli,
przedmioty z napisem: witaj, pamiątka, orzechy kokosowe,

mozaika z widokiem Wenecji, wyblakłe nieco akwarele,
ryciny, skrzynki, albumy z malunkiem archaicznych anemonów

płótna Massima d'Azeglio, miniatury,
dagerotypy: postacie marzące w niepewności.
[...]
krzesła obite karmazynowym
adamaszkiem [...]

Ale jest także kicz obliczony na efekt, to znaczy: jeśli przedstawiam kobietę, to musi ona budzić we mnie chęć pójścia z nią do łóżka. Istota kiczu polega na zastąpieniu kategorii etycznej kategorią estetyczną. Jak pisze Hermann Broch (*Kilka uwag o kiczu*, 1933): „System kiczu wymaga od swoich zwolenników: «pracuj pięknie», a system sztuki stawia na pierwszym miejscu etyczne hasło: «pracuj dobrze» [...] Chodziło o wspaniały efekt".

W sztuce widowiskowej efekt jest wręcz składnikiem zasadniczym, składnikiem estetycznym. Istnieje też osobny rodzaj sztuki, rodzaj specyficznie mieszczański – opera; efekt jest w niej równoznaczny z podstawowym elementem konstrukcyjnym.

Zdarza się również kicz jako coś, co udaje, że jest sztuką, ale w rzeczywistości nią nie jest. Określenie „kicz" ma sens nie dlatego, że oznacza tylko sztukę nastawioną na wywoływanie efektów, ponieważ często także wielka sztuka stawia sobie ten cel. Nie jest on sam w sobie dziełem nacechowanym formalną nierównowagą, bo w takim przypadku byłby jedynie dziełem brzydkim; nie charakteryzuje też dzieła wykorzystującego wzorce stylowe występujące w innym kontekście, ponieważ może się to wydarzyć bez popadania w zły gust. „Kicz"

oznacza dzieło, które żeby usprawiedliwić swoją funkcję polegającą na wywoływaniu efektów, chełpi się ozdobami wziętymi z innych dziedzin i sprzedaje się jako sztuka. Moim zdaniem doskonałym wzorem kiczu jest Boldini budujący swoje portrety od talii w górę, zgodnie z najlepszymi regułami wywoływania efektu: twarz i ramiona, to jest części odkryte, odpowiadają wszelkim kanonom wyrafinowanego naturalizmu. Wargi jego kobiet są mięsiste i wilgotne, ciało wydaje się poddawać dotykowi, spojrzenia są słodkie, prowokujące, zalotne, marzycielskie. Zaledwie jednak Boldini zaczyna malować strój, kiedy od gorsetu schodzi do fałd spódnicy, odstępuje on od techniki „gastronomicznej": kontury nie są już precyzyjne, materiał łuszczy się pod świetlistymi pociągnięciami pędzla, rzeczy stają się bryłkami barw, przedmioty roztapiają w eksplozjach światła. Dolna część obrazów Boldiniego wywołuje wizje kultury impresjonistycznej, lecz autor, rzecz jasna, hołduje obecnie awangardzie, czerpie z repertuaru współczesnego malarstwa. W górnej części zabiega o efekt, jego kobiety to stylowe syreny. Twarz musi podobać się zleceniodawcy, odpowiadając jego stosunkowi do kobiety, ale obraz musi podobać mu się także dlatego, że odpowiada jego stosunkowi do sztuki.

Z dwuznaczności kiczu wynika, że również to, co było kiczem w przeszłości, może stać się sztuką w teraźniejszości. Zastanawiała się nad tym Susan Sontag, pracując nad swoją teorią kampu[1]. Miarą kampu nie jest piękno czegoś, tylko stopień sztuczności i stylizacji tego czegoś. Najlepszym przykładem jest tutaj art nouveau, gdyż jej przedmioty przekształcają instalacje oświetleniowe w okryte kwiatami rośliny, salon w grotę i na odwrót, łodyżki orchidei w żeliwo – jak w bramie paryskiego metra w stylu Guimarda. Do kanonu kampu należą najrozmaitsze przedmioty, od lamp Tiffany'ego do grafik Beardsleya, od *Jeziora łabędziego* i oper Belliniego do *Salome* w reżyserii Viscontiego, od niektórych pocztówek z końca XIX wieku do *King Konga*, aż po stare komiksy z Flashem Gordonem, suknie damskie z lat dwudziestych, boa ze strusich piór, stroje zdobne we frędzle i perełki. Smak kampu nie znosi postaci bezpośrednio określonych, nie pobudza go zupełnie rozwój

samej postaci. Dlatego opera i balet uchodzą za niewyczerpalne rezerwy kampu, bo żadna z tych form nie jest w stanie wyrazić całkowicie złożoności natury ludzkiej. Element kampu maleje tam, gdzie występuje ewolucja postaci. Weźmy na przykład opery: *Traviata*, w której ma miejsce niewielka ewolucja postaci, jest mniej kampem niż *Trubadur*, gdzie brak jej w ogóle. Kiedy coś jest tylko brzydkie, a nie jest kampem, nie dzieje się tak dlatego, że to coś jest mniej ambitne; artysta nie próbował po prostu stworzyć czegoś, co byłoby rzeczywiście ekstrawaganckie. „To naprawdę zbyt fantastyczne, wprost nie do uwierzenia". Takie są typowe wypowiedzi wyrażające entuzjazm wobec kampu. Jest kamp w licznych wielkich, kolorowych włoskich widowiskach z postacią Maciste, jest kamp w Sagrada Familia Gaudiego – w ambicji człowieka, który chciał zrobić sam to, co wymaga wysiłku wielu pokoleń. Rzeczy są kampem nie wtedy, gdy stają się stare, ale kiedy my jesteśmy mniej w nie uwikłani i możemy cieszyć się niepowodzeniem próby, zamiast posługiwać się jej dodatnimi wynikami. Smak kampu odrzuca zróżnicowanie między pięknem a brzydotą typowe dla normalnego osądu estetycznego; nie odwraca rzeczy do góry nogami, nie twierdzi, że piękno to brzydota i na odwrót; poprzestaje na oferowaniu sztuce i życiu zespołu odmiennych i uzupełniających kryteriów osądu. Weźmy prawie wszystkie znaczące dzieła sztuki dwudziestowiecznej, których celem nie jest tworzenie harmonii, tylko maksymalne wykorzystanie medium dla wprowadzenia coraz bardziej gwałtownego i nierozwiązywalnego tempa. Kamp twierdzi, że dobry smak nie jest jedynie dobrym smakiem; istnieje nawet dobry smak złego smaku. Kamp jest piękny, ponieważ jest straszny.

I tak wiele pojęć znika ze sztuki – choć nie z życia – gdyż nie wiemy, czy piękne są, czy brzydkie fascynujące postacie przybyłe z przestrzeni kosmicznej, czy piękne są, czy brzydkie postacie Frazetty, czy żywe trupy są – tu ukłon w stronę George'a Romero – tylko potworne, czy też, jak on sugeruje, są także nosicielami politycznego przesłania. A splatter piękny jest czy brzydki? Czy piękne miało być *Gówno artysty* Piera Manzoniego (1961)? W internecie znajdujemy szereg zeszpeconych

arcydzieł sztuki, jedno – ośmielę się powiedzieć – piękniejsze od drugiego. W sztuce jest także brzydota, ale sami widzicie, jak trudno ustalić, czy brzydota jest piękna lub czy piękno jest brzydkie, jak mówiły czarownice w *Makbecie*.

Quentin Massys *Groteskowa kobieta*, ok. 1525–30, Londyn, National Gallery

A w życiu? W życiu wzory wydają się oczywiste. Środki masowego przekazu, kino i telewizja mówią nam, kto jest piękny, a kto brzydki, ale potem na ulicy spotykamy osoby inne, nie piękne, i nasi bliźni niekiedy żenią się z nimi lub wychodzą za nie za mąż albo idą z nimi do łóżka, co

pewne feministyczne autorki przedstawiają jako sposób przezwyciężania różnicy płci, zróżnicowania seksualnego.

Na zakończenie przytaczam nowelę Fredrica Browna *Wartownik*, którą może wszyscy znacie; warto jednak przypomnieć jej zasadnicze momenty:

> Był przemoczony, ubłocony, głodny i zziębnięty, a na dodatek znajdował się o pięćdziesiąt tysięcy lat świetlnych od domu.
>
> Dziwne błękitne słońce zapewniało źródło światła, a grawitacja, dwukrotnie wyższa od tej, do której był przyzwyczajony, utrudniała każdy ruch. [...] A teraz była to święta ziemia, ponieważ kosmici też tu byli. Kosmici, jedyna prócz nich inteligentna rasa w galaktyce... Okrutne, szkaradne i odrażające potwory.
>
> Był przemoczony, ubłocony, głodny i zziębnięty, hulał przenikliwie zimny wiatr, który szczypał go w oczy. [...] trzymał broń w pogotowiu. Znajdował się o pięćdziesiąt tysięcy lat świetlnych od domu [...] Wtedy zobaczył, jak jedna z tych istot pełznie w jego kierunku. Wyciągnął broń i wystrzelił. Kosmita wydał z siebie dziwny, straszliwy odgłos, taki sam jak oni wszyscy, po czym zastygł bez ruchu. Zadrżał na ten dźwięk i widok leżącego nieopodal kosmity. Powinien był już przywyknąć do nich po takim czasie, ale nigdy mu się to nie udało. To były takie odrażające stworzenia, mające ledwie dwie ręce i dwie nogi, trupio bladą skórę i żadnych łusek.

Dzięki wrażliwości Browna wracamy do tematu początkowego – względności brzydoty. Być może my wszyscy wydamy się wstrętni przyszłym kolonizatorom tej planety, ale ponieważ nasza historia brzydoty nauczyła nas, że brzydotę trzeba także zrozumieć, pojąć i usprawiedliwić, spójrzcie na portret pędzla Quentina Massysa i przeczytajcie wspaniały tekst z XVII wieku, fragment *The Anatomy of Melancholy* Roberta Burtona (1621):

> Albowiem miłość jest ślepa [...]
> Zakochany podziwia bez pamięci
> swą kochankę, choćby była
> brzydotą samą

[...]
zwiotczała, owrzodzona,
czerwona, żółta, czarna,
jak wosk blada, z gębą płaską
jak u błazna,
czy z twarzyczką wychudłą, wyschniętą, maciupeńką,
jak u martwego dziewczęcia; nakrapiane
może mieć ciało, całe poskręcane,
samą skórę i kości; albo łysawa, wywraca
kaprawymi oczyma i w słup je stawia,
a spojrzenie ma kota, co go drzwi przytrzasnęły,
głowę wykrzywioną, wielgachną i ciężką,
oczodoły głębokie, pożółkłe i czarne,
i zezuje; usta zaś rozdziawione
niczym dziób byle wróbla, haczykowaty nos Persa,
albo też jak u lisa zaostrzony i długi,
czy też może czerwony, olbrzymi, potężny,
albo spłaszczony jak u Chińczyka, płaski
i zadarty, albo też jak afrykański przylądek;
zęby rzadkie, odstające, czarne
i przegniłe, jeden zachodzi na drugi,
szorstkim pokryte kamieniem,
brwi jak karalucha czułki,
bródka czarownicy, oddech,
co komnatę zasmradza,
nos, z którego zimą i latem
smrodliwy smark wycieka, wole jak u zmurszałej Bawarki
[...]
Za to szyja długa i koślawa jak u żurawia,
Oraz *pendulis mammis* – cycki całkiem sflaczałe
[...]
paluchy jak kiełbaski, odmrożone,
paznokcie długie, poobgryzane
i czarne od brudu, ręce i ramiona

świerzbowate, skóra ciemna,
cielsko do cna przegniłe, a plecy wygięte;
utyka, kulawa, stopy ma płaskie lub szpotawe,
kibić zaś zwiewną i wiotką niczym u krowy,
nogi podagrą powyginane,
kostki z trzewików się wylewają,
stopy wstrętnie cuchnące, ciałem swym pyszny pokarm
wszom głodnym dostarcza, potwór,
wybryk natury, co fetor piekielny wydziela,
głos skrzekliwy, gesty jak u gbura,
wulgarna w obejściu, ogromniasta jak dąb rosły baba,
a zad ma jak perszeron, albo też
karlica obmierzła, pomywaczka otłuszczona
i cuchnąca, albo niczym fiszbin, jak wygięta strzała długa i cienka,
szkielet, sam cień [...] jak zeschłe
łajno pod latarnią
[...]
Nienawidzisz jej, wstrętem cię napełnia,
Chciałbyś w twarz jej napluć lub
w pierś jej się wysmarkać
[...]
dziwka zafajdana,
kocmołuch swarliwy, parszywe,
śmierdzące zwierzę,
jak potrzeba, to i kurwa sprośna z niej cała,
żebraczka nieokrzesana, rozmemłana,
dziadówka gadatliwa i szczekliwa
[...]
Lecz jeśli on zakocha się w niej,
do stóp jej padnie i na wieczność podziwiać ją będzie...

[La Milanesiana 2006]

René Magritte *Poznanie absolutu*, 1965, zbiory prywatne

Absolut i względność

Oto Magritte, *Poznanie absolutu*. Pokazuję go, aby podtrzymać was na duchu. Bądźcie zresztą przygotowani na wszystko; poważny wykład o pojęciach absolutu i względności powinien trwać co najmniej dwa tysiące pięćset lat – tyle, ile trwa w rzeczywistości dotycząca ich dyskusja. Postawiłem sobie pytanie, co się rozumie przez określenie „absolut". To najbardziej elementarne pytanie, jakie filozof powinien postawić.

Rozejrzałem się za związanymi z absolutem obrazami i oto – oprócz tego pięknego Magritte'a, który jednak z filozoficznego punktu widzenia niewiele mi mówi – co znalazłem: *Malowidło absolutu, Szukając absolutu, W poszukiwaniu absolutu, Piechur absolutu*. Pomijam spekulacje posługującej się tym terminem reklamy, jak wyobrażenia perfum Absolu Valentina, mielonki Absolu i wódki Absolut. Wygląda na to, że absolut dobrze się sprzedaje.

Pojęcie absolutu przywiodło mi też na myśl jedno z jego przeciwieństw, to jest pojęcie względności, dość modne, odkąd duchowni najwyższej rangi, a nawet myśliciele świeccy, rozpoczęli kampanię przeciwko „relatywizmowi", który stał się określeniem oszczerczym, stosowanym w terrorystycznych prawie celach, podobnie jak słowo „komunizm" przytaczane przez Berlusconiego. Ograniczę się więc nie do rozjaśnienia, lecz do zmącenia waszych umysłów, usiłując zasugerować, że każdy z tych terminów oznacza – zależnie od okoliczności i kontekstu – rzeczy bardzo różne, w związku z czym nie należy się nimi posługiwać jak kijami bejsbolowymi.

Według słowników filozoficznych „absolut" byłby tym wszystkim, co jest *ab solutus*, wolne od więzów i ograniczeń, czymś, co nie zależy od czegoś innego, co samo w sobie ma własną rację, przyczynę

i wytłumaczenie. A więc czymś bardzo podobnym do Boga w sensie, w którym On określił się „jestem, który jestem”, *ego sum qui sum*, tym, względem którego cała reszta jest przypadkowa, czyli nie ma w sobie samej własnej przyczyny, oraz – także jeżeli istnieje przypadkowo – mogłaby doskonale nie istnieć albo nie istnieć już jutro, jak dzieje się z Układem Słonecznym i z każdym z nas.

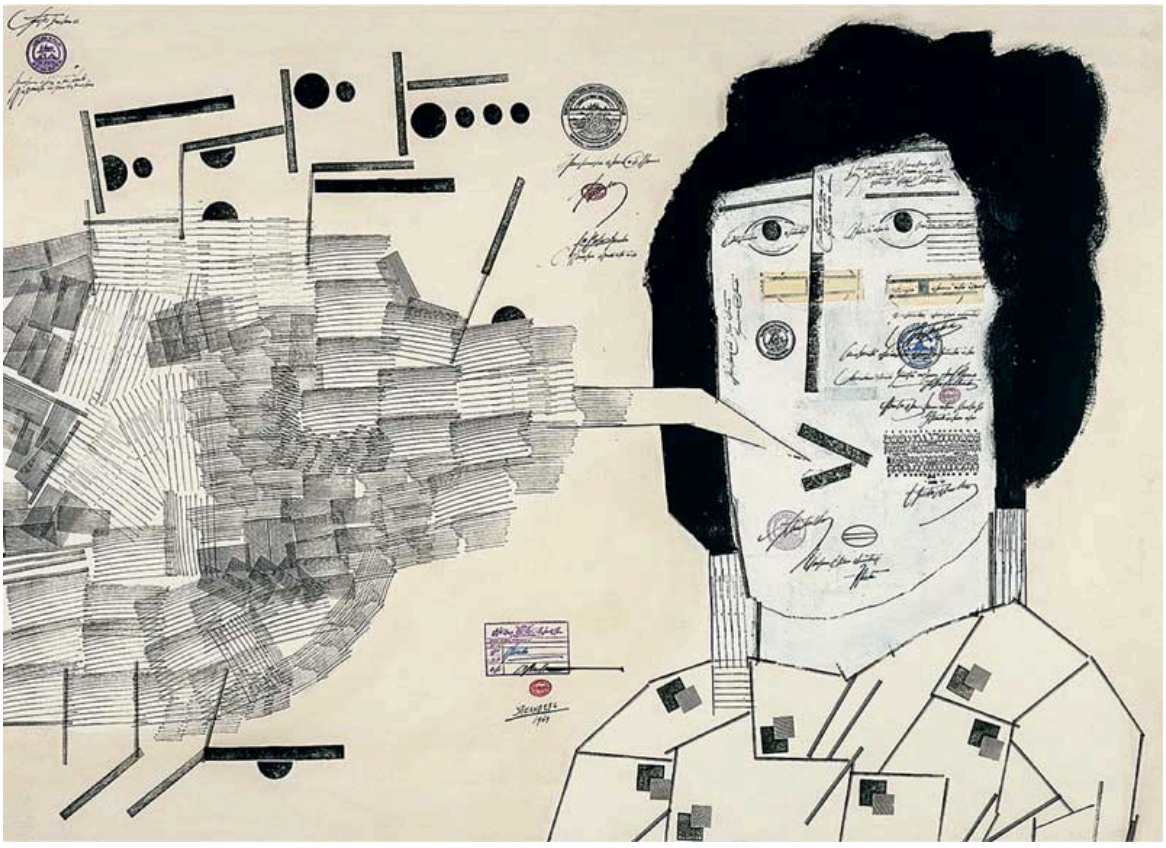
Jako istoty przypadkowe, których przeznaczeniem jest zatem śmierć, odczuwamy rozpaczliwie potrzebę wiary, że istnieje możliwość zakotwiczenia się w czymś, co nie ginie, to znaczy w czymś absolutnym. Ten absolut może być jednak transcendentny jak biblijne bóstwo albo immanentny. Pomińmy Spinozę i Giordana Bruna; wraz z filozofami idealistycznymi my także wkraczamy w krąg absolutu, ponieważ absolut miałby być (na przykład u Schellinga) nierozłączną jednością podmiotu poznającego i tego, co kiedyś uważano za podmiotowi obce, czyli natury albo świata. W absolucie utożsamiamy się z Bogiem, jesteśmy częścią czegoś, co jeszcze całkiem się nie spełniło – procesu, rozwoju, nieskończonego wzrostu i nieskończonej samodefinicji. Jeżeli jednak tak jest, nigdy nie będziemy mogli zdefiniować ani poznać absolutu, ponieważ stanowimy jego część; próby poznania go przypominałyby wyczyn barona Münchhausena, który wyszedł z bagna, ciągnąc się za włosy.

Rozwiązaniem alternatywnym jest więc przedstawienie sobie absolutu jako czegoś, czym my nie jesteśmy i co znajduje się gdzie indziej, nie zależąc od nas, jako arystotelesowskiego Boga, który myśli o sobie samym jako o myślącym i który według Joyce’a w *Portrecie artysty z czasów młodości* „jest wewnątrz dzieła czy poza nim, czy obok, czy nad nim, niewidzialny, wyszlachetniały przez oderwanie się od świata zewnętrznego, i obojętnie obcina paznokcie”. Zresztą już w XV wieku Mikołaj z Kuzy w *O oświeconej niewiedzy* napisał: *Deus est absolutus* [Bóg jest absolutem].

Dla Kuzańczyka jednak Bóg jako Absolut nie jest nigdy w pełni osiągalny. Stosunek naszej świadomości do Boga jest równy temu, jaki

powstaje między wielobokiem a okręgiem, w który jest on wpisany: w miarę mnożenia się boków wieloboku rośnie zbliżenie do okręgu, lecz wielobok i okrąg nie będą nigdy całkiem się pokrywać. Kuzańczyk mawiał, że Bóg jest jak koło, którego środek jest wszędzie, a okrąg nigdzie.

Czy można objąć myślą koło, którego środek jest wszędzie, a okrąg nigdzie? Rzecz jasna, że nie. A jednak możemy je nazwać, jak ja właśnie teraz robię, a każdy z was rozumie, że mówię o czymś, co dotyczy geometrii, chociaż jest to w jej ujęciu niemożliwe i niepojęte. Istnieje zatem różnica między możnością pojęcia czegoś lub nie a możnością nazwania tego czegoś, przypisania mu jakiegoś znaczenia.



Saul Steinberg *Przemówienie 2*, 1969, Bloomfield Hills (Michigan), Cranbrook Art Museum

Co oznacza używać słowa i przypisywać mu znaczenie? Oznacza wiele rzeczy.

A. Posiadanie wiadomości umożliwiających rozpoznanie ewentualnego przedmiotu, sytuacji lub wydarzenia. Na przykład do znaczenia słów „pies” i „potknąć się” należy szereg opisów, także pod postacią obrazów, pozwalających rozpoznać psa i odróżnić go od kota oraz odróżnić potknięcie się od skoku.

B. Rozporządzanie definicją i/albo klasyfikacją. Mam definicję i klasyfikację psa, a także wydarzeń i sytuacji, takich jak „zabójstwo przez zaniechanie”, które na podstawie definicji potrafię odróżnić od „zabójstwa nieumyślnego”.

C. Znajomość innych właściwości danego bytu, zwanych faktycznymi lub encyklopedycznymi: na przykład jeśli chodzi o psa, wiem, że jest wierny, użyteczny w polowaniu i stróżowaniu, o zabójstwie przez zaniechanie wiem, że zgodnie z kodeksem może pociągnąć za sobą określoną karę itd.

D. W miarę możności posiadanie wiedzy o tym, jak wytworzyć dany przedmiot lub spowodować wydarzenie. Znam znaczenie słowa „garnek”, ponieważ choć nie jestem garncarzem, wiem, jak garnek się wytwarza; to samo dotyczy terminów „dekapitacja” i „kwas siarkowy”. Natomiast co się tyczy terminu takiego jak „mózg”, znam znaczenie w sensie A i B oraz niektóre właściwości C, ale nie wiem, jak mógłbym go wytworzyć.

Piękny przypadek, w którym znane mi są właściwości A, B, C i D, mamy u C.S. Peirce’a, który tak definiuje „lit” (*Collected Papers* 2.330):

> Szukając w podręczniku chemii definicji litu, znajdujecie, że jest to pierwiastek o ciężarze atomowym ok. 7. Gdy jednak autor ma większe zamiłowanie do logiki, powie wam, że jeśli szukacie materiału szklistego, półprzezroczystego, szarego lub białego, bardzo twardego, sypkiego i nierozpuszczalnego, nadającego purpurowy odcień płomieniowi nieprzejrzystemu, i jeśli po znalezieniu rozkruszycie go z wapniem i suchą trutką na myszy, a następnie stopicie, to będzie go można częściowo rozpuścić w kwasie solnym. A jeśli ten roztwór odparować, a pozostałość poddać działaniu kwasu siarkowego i należycie oczyścić, to będzie ją można przekształcić w chlorek normalnie stosowanymi metodami. Z tego chlorku

> zamienionego w ciało stałe, stopionego i poddanego elektrolizie za pomocą pół tuzina potężnych komórek, powstanie metalowa kulka barwy różowosrebrnej, która unosić się będzie na benzynie. Ta substancja będzie okazem litu. Specyficzność niniejszej definicji – lub niniejszego przepisu, od definicji bardziej użytecznego – polega na tym, że wyjaśnia wam ona, co słowo „lit" oznacza, tłumacząc jednocześnie, co macie zrobić, aby doznać percepcyjnego doświadczenia przedmiotu zewnętrznego.

Piękny przykład całkowitego i zadowalającego przedstawienia, co dany termin znaczy. Natomiast inne wyrażenia mają znaczenie mgliste i nieprecyzyjne, a jego jasność stopniowo opada. Na przykład wyrażenie „najwyższa liczba parzysta" także coś znaczy, wiemy przecież, że powinna ona mieć właściwość bycia podzielną przez dwa (i dlatego moglibyśmy ją odróżnić od najwyższej liczby nieparzystej), i wiemy choćby w przybliżeniu, jak powstaje – w tym sensie, że jesteśmy w stanie wyobrazić sobie wymienianie liczb coraz wyższych, z oddzielaniem nieparzystych od parzystych... dostrzegamy jednak, że nigdy nie dobrniemy do końca, tak jak gdybyśmy odczuwali we śnie, że możemy coś złapać, ale to się nam nie udaje. Wyrażenie takie jak „koło, którego środek jest wszędzie, a okrąg nigdzie" nie sugeruje nam natomiast żadnej reguły umożliwiającej wytworzenie danego przedmiotu; nie tylko nie poddaje się ono jakiejkolwiek definicji, lecz także skazuje na niepowodzenie wszelkie nasze wysiłki mające na celu wyobrażenie sobie owego koła, przyprawiające nas jedynie o zawrót głowy. Wyrażenie takie jak „absolut" ma w gruncie rzeczy definicję tautologiczną (absolutne jest to, co nie jest przypadkowe, ale przypadkowe jest to, co nie jest absolutne), lecz nie sugeruje opisów, definicji i klasyfikacji, nie możemy wyobrazić sobie instrukcji wiodących do wytworzenia czegoś podobnego, nie znamy żadnej jego właściwości – możemy tylko przypuszczać, że ma je wszystkie i że jest prawdopodobnie owym *id cuius nihil maius cogitari possit* [tym czymś, nad które nic większego nie da się wymyślić], o którym mówił święty Anzelm z Aosty (przychodzi mi tu na myśl zdanie przypisywane Rubinsteinowi: „Czy wierzę w Boga? Nie, ja wierzę w coś... o wiele

większego...”). Usiłując to wyrażenie pojąć, jesteśmy w stanie najwyżej wyobrazić sobie ową klasyczną noc, w której wszystkie krowy są czarne[2].

Caspar David Friedrich *Podróżnik nad morzem mgły*, ok. 1817, Hamburg, Kunsthalle

Oczywiście możliwe jest nie tylko nazwanie, ale też nawet wizualne przedstawienie tego, czego nie udaje się nam pojąć. Te obrazy nie przedstawiają jednak niepojętego – one zachęcają nas po prostu do wyobrażenia sobie czegoś niepojętego, a później zawodzą nasze nadzieje. Kiedy usiłujemy je zrozumieć, ogarnia nas poczucie bezradności wyrażone przez Dantego w ostatniej pieśni *Raju* (XXXIII,

wiersze 82–96), gdzie chciałby nam powiedzieć, co ujrzał po wbiciu wzroku w bóstwo, lecz nie udaje mu się wymówić nic więcej niż to, że nie może tego wyrazić; chwyta się wtedy zachwycającej metafory o księdze z nieskończoną liczbą stron:

> O hojna Łasko, przez którą zuchwale
> Ku nieśmiertelnej zbliżam się potędze
> I wszystek się w niej rozprzęgam i palę!
>
> W jej łonie widzę wszystkich bytów przędzę:
> Kochanie wiąże jednolitym splotem
> To, co oddzielnie stoi w świata księdze.
>
> Treści i przejawy rzeczy z ich przymiotem
> Złożone razem w takie pełne dziwo,
> Że z mojej mowy trudno sądzić o tem.
>
> Uniwersalnych praw wieczne ogniwo
> Musiałem widzieć, bo wspomnienie zjawy
> Rozkosz mi daje nieprzepamiętliwą.
>
> Zbladła, jak blednie dziś pamięć wyprawy
> Sprzed wielu wieków, gdy pierwszego razu
> Neptun cień widział Argonautów nawy.

A czyż nie inna jest bezradność, którą wyraża Leopardi, gdy chce nam mówić właśnie o nieskończoności („[...] i tak, zagubiona, / w owe bezmiary myśl moja zapada: / i błogo mi na tym zatracić się morzu”)? Przypomina to romantycznego malarza Caspara Davida Friedricha usiłującego wyrazić doświadczenie wzniosłości – tego, co na ziemi mogło najlepiej przywołać doświadczenie absolutu.

Już Pseudo-Dionizy Areopagita przypominał, że ponieważ Boska Zwierzchność jest od nas tak bardzo odległa, iż nie można jej ani pojąć,

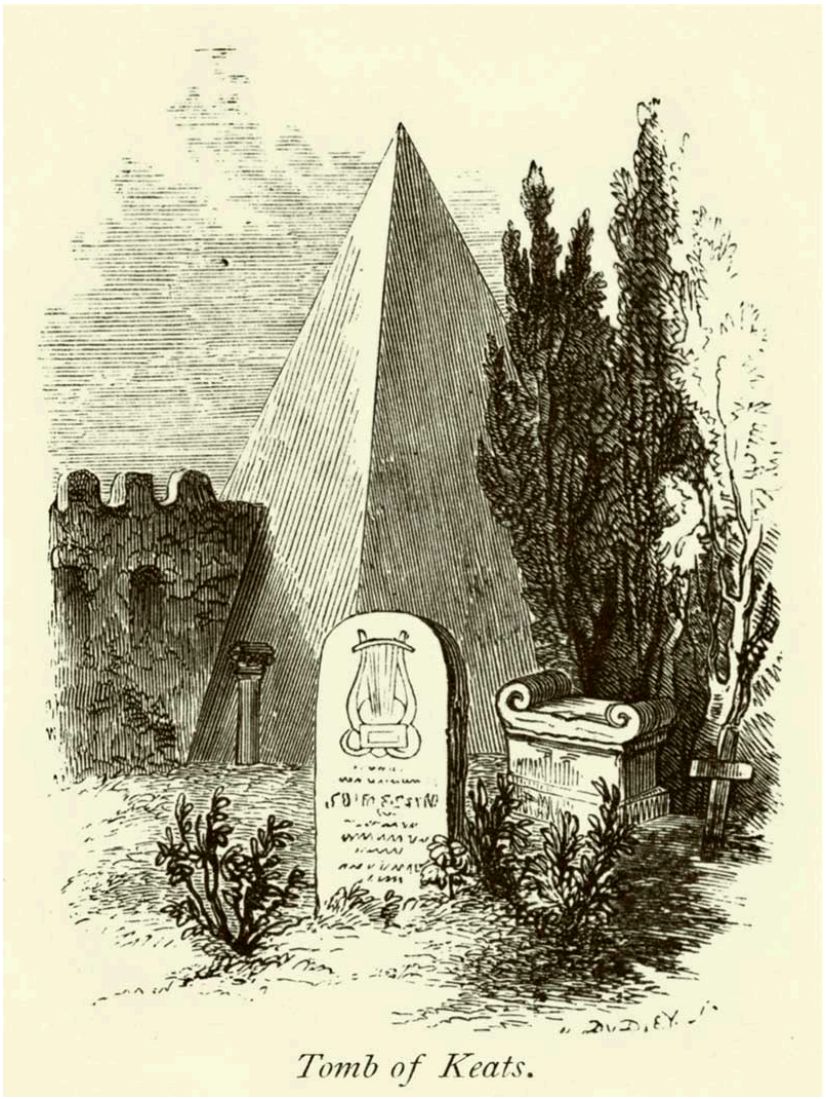
ani osiągnąć, należy mówić o niej, posługując się metaforami i aluzjami – a w szczególności, aby uwidocznić małość naszych wypowiedzi, wskazane jest użycie symbolów negatywnych, wyrażeń odmiennych: „Wreszcie określają Ją [Boską Zwierzchność] imionami rzeczy bardzo pospolitych, jak Zapach rozkoszny, Kamień węgielny, by w końcu przypisać jej postacie dzikich zwierząt, przydając Jej cechy Lwa i Pantery i nazywając Ją Leopardem i drapieżnym Niedźwiedziem” (Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska* II, 5).

Kilku naiwnych filozofów wyraziło przypuszczenie, że jedynie poeci umieją powiedzieć nam, czym jest byt lub absolut, ale poeci wyrażają w rzeczywistości tylko nieokreśloność. Taka była poetyka Stéphane’a Mallarmégo, który przez całe życie usiłował wyrazić „orfickie wytłumaczenie ziemi”. „Mówię kwiat i z zapomnienia, w które mój głos odesłał jakiś jego opis – o ile jest to inne od znanych kielichów – melodyjnie on się podnosi, idea sama, przemiła”. Ten tekst jest faktycznie nieprzetłumaczalny; mówi nam tylko, że wymawia się słowo osamotnione w otaczającej je czystej przestrzeni i że z niego wypłynąć ma – ale pod postacią nieobecności – całość tego, co nie zostało wypowiedziane. „Nazwanie przedmiotu równa się zniszczeniu trzech czwartych potęgi poezji, która stworzona jest z radości powolnego odgadywania: sugerować, oto marzenie”. Całe życie Mallarmégo przebiega pod znakiem tego snu, lecz jednocześnie pod znakiem niepowodzenia. Niepowodzenia, które dla Dantego było oczywiste od samego początku; zrozumiał on, że trzeba szatańskiej pychy, aby usiłować wyrazić nieskończoność w sposób skończony, i oszczędził poezji porażki, tworząc właśnie poezję porażki, nie poezję zamierzającą wyrazić to, co niewyrażalne, lecz poezję niemożności wyrażenia tego.

Należy zastanowić się nad faktem, że Dante (podobnie zresztą jak Pseudo-Dionizy i Mikołaj z Kuzy) był człowiekiem wierzącym. Czy można wierzyć w absolut i twierdzić, że nie daje się go objąć myślą ani określić? Z pewnością, jeśli przyjmiemy, że niewyobrażalną myśl o absolucie zastępuje się uczuciem absolutu, a więc wiarą jako

„substancją rzeczy upragnionych i przyczyną rzeczy niepozornych”. Elie Wiesel w jednym ze swoich odczytów przypomniał słowa Kafki, którego zdaniem możliwe jest rozmawiać z Bogiem, ale nie o Bogu. Jeżeli z filozoficznego punktu widzenia absolut jest nocą, w której wszystkie krowy są czarne, to dla mistyka świętego Jana od Krzyża (XVI w.), widzącego w nim *noche oscura* [noc ciemna] („Nocy, która mnie wiodłaś, / nocy milsza od porannej zorzy”), jest on źródłem niezwykłych wzruszeń. Święty Jan od Krzyża wyraża swoje mistyczne doznania poprzez poezję: wobec niewypowiedzialności absolutu możemy znaleźć pocieszenie w fakcie, że owo niezaspokojone napięcie daje się rozładować materialnie w skończonej formie. Pozwoliło to Keatsowi w *Odzie do urny greckiej* (1819) dojrzeć w pięknie substytut doświadczenia absolutu: „«Piękno jest prawdą, prawda pięknem» – bo z tą wiarą / żyjesz i nic do szczęścia nie trzeba ci więcej”.

Zgadza się z tym każdy, kto postanowił praktykować religię estetyczną. Święty Jan powiedziałby nam jednak, że w rzeczywistości tylko mistyczne doświadczenie absolutu zagwarantowało mu jedyną możliwą prawdę. Stąd przekonanie wielu ludzi wierzących, którzy uważają, że filozofie negujące możliwość poznania absolutu negują automatycznie wszelkie kryteria prawdy albo – przecząc istnieniu absolutnego kryterium prawdy – zaprzeczają możliwości posiadania doświadczenia absolutu. Jednak co innego jest powiedzieć, że dana filozofia neguje możliwość poznania absolutu, a co innego – że przeczy ona wszelkim kryteriom prawdy, także tym, które dotyczą świata akcydentalnego. Czy prawda i doświadczenie absolutu są w istocie tak nierozłączne?

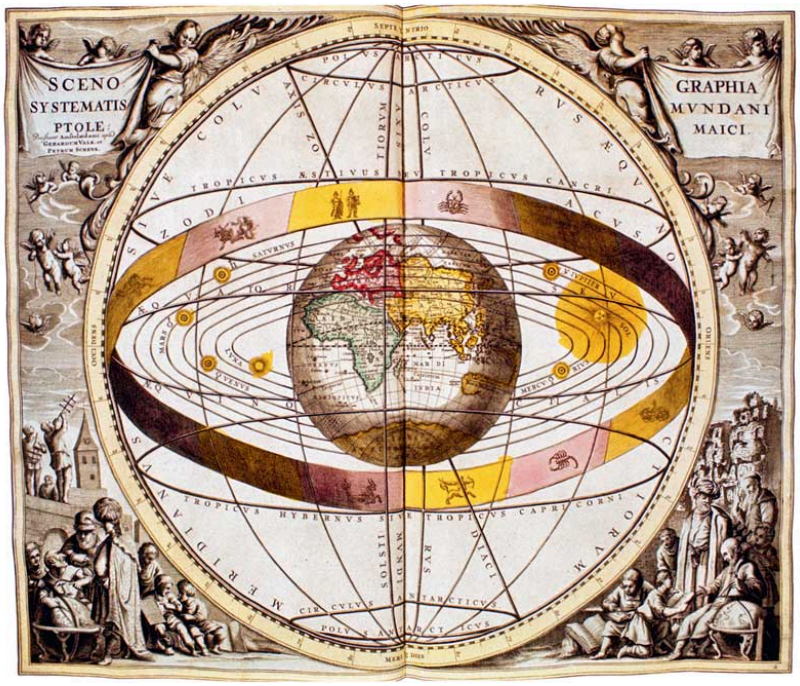


Frederick William Fairholt *Grób Johna Keatsa*, ilustracja w „Virtue”, 1873

Wiara w to, że istnieje coś prawdziwego, ma podstawowe znaczenie w życiu istot ludzkich. Gdybyśmy nie myśleli, że inni, zwracając się do nas, mówią nam albo prawdę, albo nieprawdę, nie byłoby możliwe życie w społeczeństwie. Nie moglibyśmy nawet być pewni, że jeśli na pudełku jest napisane „aspiryna”, to możemy wykluczyć, że zawiera ono strychninę.

Lustrzana teoria prawdy głosi, że prawda to *adaequatio rei et intellectus* [równowartość rzeczy i umysłu]; nasz umysł jest jak lustro, które – jeśli działa należycie, nie zniekształca ani nie jest zamglone –

musi wiernie odbijać rzeczy takimi, jakie są. Teorię tę wyznawał na przykład Tomasz z Akwinu, lecz także Lenin w dziele *Materializm a empiriokrytycyzm* (1909), z czego wynika, że ponieważ Tomasz nie mógł być leninistą, Lenin jako filozof był neotomistą. Wyłączając stany ekstazy, jesteśmy jednak zmuszeni do mówienia i do wyrażania tego, co odbija nasz umysł. Dlatego określamy jako prawdziwe (lub fałszywe) nie rzeczy, lecz nasze twierdzenia o tym, jakie te rzeczy są. Według słynnej definicji Alfreda Tarskiego wypowiedź „śnieg jest biały" jest prawdziwa tylko wtedy, gdy śnieg jest biały. Pomińmy jednak biel śniegu, która – jeśli USA nie zdecydują się podpisać protokołu z Kioto – stanie się mocno problematyczna, i weźmy inny przykład: wypowiedź „pada deszcz" (w cudzysłowie) jest prawdziwa jedynie wtedy, gdy na dworze pada deszcz (bez cudzysłowu).



Andreas Cellarius tablica z *Harmonia Macrocosmica*, geocentryczny ptolemejski system wszechświata, Amsterdam, 1708

Pierwsza część definicji (ta w cudzysłowie) jest wypowiedzią słowną i przedstawia wyłącznie siebie samą, ale część druga powinna określić, jak faktycznie rzeczy się mają. To jednak, co powinno być faktycznym

stanem rzeczy, jest znowu wyrażone słowami. Aby uniknąć tego językowego pośrednictwa, powinniśmy powiedzieć, że „pada deszcz” (w cudzysłowie) jest prawdą, jeżeli „ta oto rzecz” (i nic więcej nie mówić, tylko wskazać palcem na padający deszcz). O ile jednak takie wskazujące odwołanie się do obrazowości zmysłów wydaje się nam możliwe w przypadku deszczu, o tyle trudniej byłoby je wykonać w odniesieniu do wypowiedzi „Ziemia obraca się wokół Słońca” (zmysły bowiem mogłyby nam powiedzieć coś całkiem przeciwnego).

Żeby ustalić, czy wypowiedź odpowiada stanowi rzeczy, trzeba było zinterpretować termin „pada deszcz” i określić jego definicję. Trzeba było stwierdzić, że aby mówić o deszczu, nie wystarcza poczuć spadających z góry kropli wody, gdyż mogłoby wchodzić w rachubę, że ktoś podlewa kwiaty na balkonie; że krople nie są zbyt małe, bo inaczej musielibyśmy mówić o rosie lub szronie; że odczucie powinno być ciągłe (w przeciwnym wypadku powiedzielibyśmy, że to tylko nieudany początek deszczu) i tak dalej. Po ustaleniu tego wszystkiego należy przejść do weryfikacji empirycznej, której w przypadku deszczu wszyscy mogą dokonać (wystarczy wyciągnąć rękę i zawierzyć własnym zmysłom).

Natomiast w przypadku wypowiedzi „Ziemia obraca się wokół Słońca” procedura weryfikacyjna jest bardziej skomplikowana. Jakie znaczenie przybiera słowo „prawdziwy” w odniesieniu do każdej z przytoczonych niżej wypowiedzi?

1. Boli mnie brzuch.
2. Dziś w nocy śniłem, że ukazał mi się Ojciec Pio.
3. Jutro z pewnością spadnie deszcz.
4. Koniec świata nastąpi w 2536 roku.
5. Istnieje życie po śmierci.

Wypowiedzi 1 i 2 wyrażają oczywistość subiektywną, ale ból brzucha jest uczuciem ewidentnym i nieodpartym, a przypominając sobie sen

z poprzedniej nocy, mógłbym nie być pewny tego, co pamiętam. Ponadto obu wypowiedzi inni nie mogą od razu sprawdzić. Lekarz, który chciałby zrozumieć, czy mam zapalenie okrężnicy, czy też jestem hipochondrykiem, niewątpliwie miałby do dyspozycji odpowiednie przyrządy, ale większe trudności napotkałby już psychoanalityk, któremu powiedziałbym, że śnił mi się Ojciec Pio – przecież łatwo mógłbym mu nakłamać.

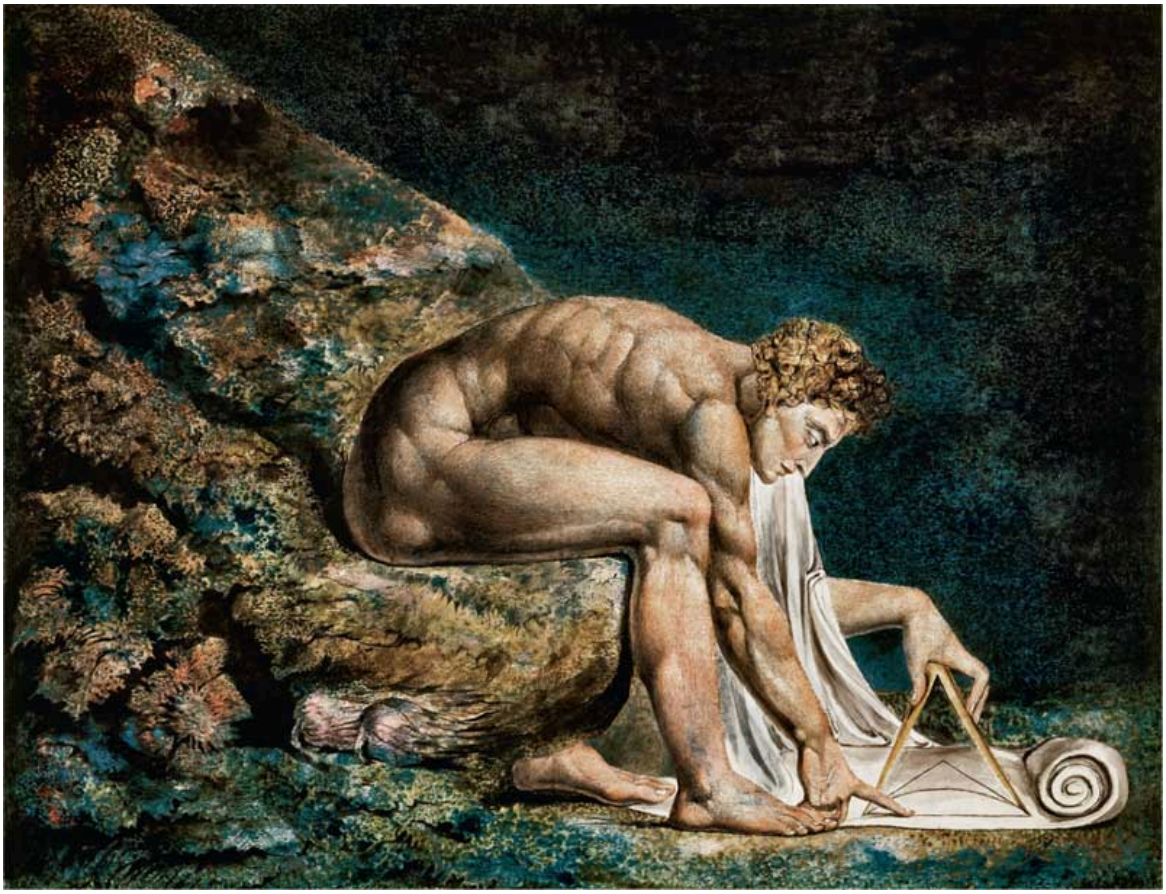
Wypowiedzi 3, 4 i 5 nie można bezpośrednio zweryfikować. Jednak to, czy jutro spadnie deszcz, da się sprawdzić jutro, ale sprawdzenie, czy koniec świata nastąpi w 2536 roku, mogłoby okazać się trudne (dlatego właśnie odróżniamy wiarygodność pułkownika lotnictwa wojskowego[3] od wiarygodności proroka). Różnica między wypowiedzią 4 a 5 polega na tym, że 4 okaże się prawdziwa lub fałszywa przynajmniej w 2536 roku, 5 zaś pozostanie empirycznie nierozstrzygnięta *ad saecula saeculorum*.

6. Każdy kąt prosty musi mieć 90 stopni.
7. Woda wrze zawsze w temperaturze 100 stopni.
8. Jabłko jest owocem okrytonasiennym.
9. Napoleon zmarł piątego maja 1821 roku.
10. Dociera się do brzegu, podążając zgodnie z biegiem Słońca.
11. Jezus jest synem Boga.
12. Właściwą interpretację Pisma Świętego określa nauka Kościoła.
13. Embriony są już istotami ludzkimi i mają duszę.

Część tych wypowiedzi jest prawdziwa lub fałszywa w stosunku do reguł, które sobie opracowaliśmy: kąt prosty ma 90 stopni jedynie w układzie postulatów Euklidesa; to, że woda wrze w temperaturze 100 stopni, jest prawdą nie tylko przy przyjęciu prawa fizyki ustalonego poprzez uogólnienie indukcyjne, lecz także na podstawie definicji

stopnia skali stustopniowej; jabłko jest owocem okrytonasiennym tylko zgodnie z pewnymi regułami klasyfikacji botanicznej.

Niektórzy ufają weryfikacjom dokonanym wcześniej przez innych: wierzymy, że Napoleon zmarł piątego maja 1821 roku, bo przyjmujemy za prawdziwe to, co przeczytaliśmy w podręcznikach historii, lecz nie możemy wykluczyć, że z nieopublikowanego dotychczas dokumentu, odkrytego w archiwum brytyjskiej Admiralicji, wyniknie, iż zmarł innego dnia. Czasami z przyczyn utylitarnych przyjmujemy, że prawdziwy jest pogląd, o którym wiemy, że jest fałszywy: na przykład żeby zorientować się na pustyni, zachowujemy się tak, jakby prawdą było, że Słońce przesuwa się ze wschodu na zachód.



William Blake *Newton*, 1795–1805, Londyn, Tate Gallery

Co się tyczy problemów związanych z twierdzeniami o charakterze religijnym, nie powiem, że nie daje się ich rozstrzygnąć. Jeżeli się

przyjmie, że Ewangelie są świadectwem historycznym, to z dowodami boskości Chrystusa zgodziłby się nawet protestant. Inaczej jest jednak w przypadku nauki Kościoła. Natomiast twierdzenie dotyczące duszy embrionów zależy tylko od określenia znaczeń takich wyrażeń jak „życie", „ludzki" i „dusza". Na przykład święty Tomasz uważał, że embriony mają tylko duszę sensytywną, podobnie jak zwierzęta, i dlatego, nie będąc jeszcze istotami ludzkimi z duszą racjonalną, nie uczestniczą w zmartwychwstaniu ciała. Dzisiaj oskarżono by go o herezję, ale w tamtych, niezwykle przyzwoitych czasach uczyniono go świętym.

Trzeba więc zdecydować, jak za każdym razem ustalić kryteria prawdy, którymi się posługujemy.

Właśnie na uznaniu różnych stopni sprawdzalności lub dopuszczalności danej prawdy opiera się nasze poczucie tolerancji. Ze względów naukowych i dydaktycznych mogę mieć obowiązek oblania studenta utrzymującego – podobno zdarzyło się to na jakimś egzaminie – że woda wrze, mając 90 stopni, tak samo jak kąt prosty. Jednak także chrześcijanin powinien pogodzić się z tym, że dla kogoś nie ma innego boga prócz Allaha i że Mahomet jest jego prorokiem (od muzułmanów oczekujemy, że zachowają się odwrotnie).

W świetle niektórych niedawnych polemik wydaje się natomiast, że z owego rozróżnienia rozmaitych kryteriów prawdy typowego dla nowoczesnej myśli, a zwłaszcza dla myśli logiczno-naukowej, powstaje relatywizm pojęty jako historyczna choroba współczesnej kultury, negująca wszelką ideę prawdy. Co jednak rozumieją przez relatywizm jego przeciwnicy?

W niektórych encyklopediach filozoficznych czytamy, że istnieje relatywizm poznawczy, zgodnie z którym przedmioty daje się poznać jedynie pod pewnymi warunkami, określonymi przez ludzkie możliwości. W tym sensie jednak byłby relatywistą także Kant, który nie przeczył bynajmniej, że można formułować prawa o uniwersalnej

wartości – a ponadto wierzył w Boga, chociaż tylko na podstawie zasad moralnych.

W innej encyklopedii filozoficznej czytam natomiast, że przez relatywizm rozumie się „wszelką koncepcję niedopuszczającą absolutnych zasad w dziedzinie poznania i działania". Ale przecież nie jest tym samym negowanie absolutnych zasad w dziedzinie poznania i w dziedzinie działania. Są ludzie gotowi utrzymywać, że „pedofilia jest złem" to prawda odnosząca się jedynie do określonego układu wartości, ponieważ w pewnych kulturach pedofilia była albo jest dopuszczalna lub tolerowana – a mimo to gotowi uważać, że twierdzenie Pitagorasa zachowuje ważność w każdej epoce i w każdej kulturze.

Żaden poważny człowiek nie umieściłby pod etykietą relatywizmu Einsteinowskiej teorii względności. Stwierdzenie, że pomiar zależy od warunków, w jakich porusza się obserwator, zachowuje ważność w każdym czasie i miejscu.

Relatywizm jako tak nazwana doktryna filozoficzna rodzi się wraz z dziewiętnastowiecznym pozytywizmem, który głosi niepoznawalność absolutu, widząc w nim co najwyżej ruchomą granicę ciągłych badań naukowych. Żaden pozytywista nie utrzymywał jednak nigdy, że nieosiągalne są naukowe prawdy obiektywnie sprawdzalne i ważne dla wszystkich.

Filozofią, którą przy pobieżnej lekturze podręczników można by określić mianem relatywistycznej, jest tak zwany holizm, zgodnie z którym każda wypowiedź jest prawdziwa lub fałszywa (i nabiera znaczenia) jedynie wewnątrz organicznego układu prawidłowości, danego schematu pojęciowego albo, jak ujęli to inni, wewnątrz danego naukowego paradygmatu.

Holista utrzymuje (słusznie), że pojęcie przestrzeni znaczy co innego w systemie arystotelesowskim, a co innego w systemie newtonowskim, więc te dwa systemy są niewspółmierne, i że jeden system filozoficzny wart jest drugiego, jeżeli potrafi wytłumaczyć pewien zestaw zjawisk. Ale holiści powiedzą nam jako pierwsi, że istnieją systemy, które

w ogóle nie potrafią wytłumaczyć pewnego zestawu zjawisk, i że niektóre na dłuższą metę przeważają, bo wyjaśnianie udaje im się lepiej niż innym. A więc nawet holista przy swojej pozornej tolerancji staje wobec czegoś, co trzeba wytłumaczyć, i milcząco trzyma się tego, co ja nazwałbym minimalnym realizmem zakładającym, że musi istnieć jakiś sposób, dzięki któremu rzeczy stoją w miejscu lub są w ruchu. Może nigdy nie będziemy mogli go poznać, ale gdybyśmy uważali, że go nie ma, nasze badania nie miałyby sensu i bezsensowne byłyby kolejne próby tworzenia nowych systemów wyjaśniających świat.

Holista uważa się zazwyczaj za pragmatyka, ale i tu nie należy zbyt pospiesznie czytać podręczników filozofii: autentyczny pragmatyk, jakim był Peirce, nie utrzymywał, że idee są prawdziwe jedynie wtedy, gdy okazują się skuteczne, lecz mówił, że okazują one swoją skuteczność wtedy, gdy są prawdziwe. Opowiadając się zaś za fallibilizmem, czyli za stałą możliwością podania w wątpliwość całej naszej wiedzy, twierdził jednocześnie, że poprzez stałe doskonalenie swojej wiedzy wspólnota ludzka wznosi „pochodnię prawdy".

Do podejrzewania takich teorii o relatywizm skłania nas fakt, że różne systemy są niewspółmierne. System ptolemejski jest z pewnością niewspółmierny z systemem kopernikańskim i tylko w ptolemejskim mają dokładne znaczenie pojęcia „epicykl" oraz „deferent". To jednak, że dwa systemy są niewspółmierne, nie oznacza, iż nie są one porównywalne; właśnie porównując je, pojmujemy, jakie zjawiska niebieskie Ptolemeusz tłumaczył przy użyciu terminów „epicykl" i „deferent". Pojmujemy też wtedy, że chodzi o te same zjawiska, które zwolennicy Kopernika chcieli tłumaczyć według innego schematu koncepcyjnego.

Holizm filozofów jest podobny do holizmu językoznawczego, według którego dany język poprzez swoją strukturę semantyczną i syntaktyczną miałby narzucać określoną wizję świata, której mówiący staje się poniekąd więźniem. Benjamin Lee Whorf (1897–1941) napisał, że na

przykład w językach zachodnich występuje skłonność do analizowania wielu wydarzeń jako przedmiotów i takie wyrażenie jak „trzy dni” jest gramatycznie równoważne z wyrażeniem „trzy jabłka”, podczas gdy niektóre języki tubylców amerykańskich są nastawione na proces i dopatrują się wydarzeń tam, gdzie my widzimy rzeczy – i tak język hopi miałby nadawać się lepiej od angielskiego do określania pewnych zjawisk, jakimi zajmuje się nowoczesna fizyka. Whorf napisał również, że Eskimosi w miejsce słowa „śnieg” mają cztery różne określenia i dlatego mieliby oni widzieć kilka różnych rzeczy tam, gdzie my widzimy tylko jedną. Pomijając fakt, że wiadomość tę zakwestionowano, także zachodnioeuropejski narciarz potrafi rozróżnić kilka rodzajów śniegu w zależności od jego konsystencji; wystarczy też, aby Eskimos wszedł z nami w styczność, a zrozumie doskonale, że kiedy my mówimy „śnieg” na rzekome cztery rzeczy nazywane przez niego rozmaicie, postępujemy jak Francuz, który słowem *glace* określa lód, sopel, lody, lustro, szybę wystawy, a przecież rano nie jest tak dalece więźniem swojego języka, aby przy goleniu patrzeć w porcję lodów.

Théodore de Bry *Krzysztof Kolumb w Ameryce Południowej* z *History of America*, pod red. Justina Winsora, Londyn, 1886

Nie cała myśl współczesna akceptuje perspektywę holistyczną idącą w ślady wszystkich teorii perspektywiczności poznania, według których mogą istnieć różne perspektywy rzeczywistości, a każda oddaje jakiś jej aspekt, nie wyczerpując jednak jej niezmierzonego bogactwa. Nie ma nic ze względnością wspólnego twierdzenie, że rzeczywistość określa się zawsze ze szczególnego punktu widzenia (co nie znaczy, że z subiektywnego i indywidualnego), utrzymywanie zaś, że rzeczywistość widzimy zawsze i tylko w jakiś sposób opisaną, nie przeszkadza nam wierzyć i mieć nadzieję, że to, co sobie przedstawiamy, jest zawsze tą samą rzeczą.

W encyklopediach figuruje obok relatywizmu poznawczego relatywizm kulturalny. Wraz z pojawieniem się w Europie bardziej krytycznego spojrzenia na kontakty z innymi kulturami najpierw Montaigne, potem Locke zaczęli rozumieć, że różne kultury mają nie tylko odmienne języki i mitologie, ale i odmienne koncepcje moralności (wszystkie racjonalne w danym środowisku). Wydaje mi się bezsporne, że prymitywny mieszkaniec Nowej Gwinei uważa dziś jeszcze ludożerstwo za uzasadnione i godne polecenia, Anglik zaś nie; bezsporne jest również, że w niektórych krajach dezaprobata wobec cudzołożnic przejawia się w inny niż u nas sposób. Jednak uznanie różnorodności kultur, po pierwsze, nie neguje istnienia postaw o bardziej uniwersalnym charakterze (na przykład miłości matki do dzieci lub tego, że wstręt czy wesołość oddaje się zwykle podobnym wyrazem twarzy), a po drugie – nie implikuje automatycznie relatywizmu moralnego, według którego – przy braku wartości etycznych wspólnych dla wszystkich kultur – możemy swobodnie dostosowywać nasze postępowanie do naszych pragnień lub potrzeb. Uznanie kultury innej za różną, którą w jej odmienności należy szanować, nie oznacza wyrzeczenia się naszej kulturalnej tożsamości.

Jak doszło więc do skonstruowania widma relatywizmu jako jednolitej ideologii, złośliwego nowotworu współczesnej cywilizacji?

Istnieje świecka krytyka relatywizmu, skierowana przede wszystkim przeciw skrajnościom relatywizmu kulturalnego. Marcello Pera, przedstawiający swoje tezy w książce napisanej wspólnie z Josephem Ratzingerem *Senza radici* (2004), dobrze wie, że są różnice między kulturami, utrzymuje jednak, że nie brak pewnych wartości kultury zachodniej (jak demokracja, rozdział państwa od religii, liberalizm), które przewyższają wartości innych kultur. Otóż kultura Zachodu ma niewątpliwie powody, aby uważać się w tym zakresie za bardziej od innych zaawansowaną, lecz Pera, twierdząc, że ta wyższość powinna być dla wszystkich oczywista, posługuje się wątpliwym argumentem. Pisze bowiem: „Jeżeli członkowie kultury B okazują z własnej woli, że

wolą kulturę A, a nie na odwrót – jeśli na przykład migranci z krajów islamskich kierują się na Zachód, a nie odwrotnie – można sądzić, że A jest lepsza od B". Argument jest słaby, bo w XIX wieku Irlandczycy nie emigrowali masowo do Stanów Zjednoczonych dlatego, że woleli kraj protestancki od swojej ukochanej katolickiej Irlandii, lecz dlatego, że u siebie umierali z głodu wskutek fitoftory ziemniaka. Pera odrzuca relatywizm kulturalny w obawie, że tolerancja wobec innych kultur przerodzi się w uległość i że pod naporem strumienia migrantów Zachód ustąpi przemocy obcych kultur. Problemem Pery nie jest obrona absolutu, jest nim obrona Zachodu.

W książce *Contro il relativismo* (2005) Giovanni Jervis jawi się wygodnym relatywistą, dziwnym połączeniem późnego romantyka, postmodernistycznego myśliciela o nietzscheańskim rodowodzie i zwolennika New Age; wynikałoby stąd, że relatywizm jest rodzajem irracjonalizmu przeciwnego nauce. Dla Jervisa relatywizm kulturalny ma reakcyjny charakter: utrzymując, że każdą formę społeczeństwa należy szanować i usprawiedliwiać, a nawet idealizować, popiera się zamykanie narodów w swoistych gettach. I nie tylko; antropologowie kulturowi, którzy zamiast starać się określić cechy biologiczne i stały sposób postępowania różnych ludów, podkreślali ich odmienność wywołaną jedynie przez kulturę – przypisując zbyt dużą wagę kulturze przy jednoczesnym niedocenianiu czynników biologicznych – raz jeszcze głosili pośrednio wyższość ducha nad materią, a co za tym idzie, okazywali się zgodni z wymogami myśli religijnej.

Powyższe twierdzenie powinno wprawić w duże zakłopotanie tych wiernych, którzy obawiają się, po pierwsze, że relatywizm kulturalny prowadzi nieuchronnie do relatywizmu moralnego – jak gdyby przyznanie Papuasowi prawa do ozdabiania sobie gwoździem nosa oznaczało nieuniknienie, że w Irlandii ma się prawo gwałcić siedmioletnie dziecko, na dodatek chłopczyka; i po drugie, że utrzymywanie, iż istnieją różne sposoby weryfikacji prawdziwości danego twierdzenia, kwestionuje możliwość uznania prawdy absolutnej.

Oczywiście nie jest to prawdziwe i dowiedzione zostało, że są ludzie, którzy wierzą, iż Dziewica Maryja rzeczywiście objawiła się w Lourdes, a jednocześnie uważają, że nowozelandzki kormoran jest *Phalacrocorax carbo* jedynie na podstawie klasyfikacyjnej konwencji.

I jeszcze o relatywizmie kulturalnym. Ówczesny kardynał Ratzinger – sprzeciwiam się kardynałom, nie papieżom, bo w dzisiejszych czasach nigdy nie wiadomo – w kilku notach doktrynalnych Kongregacji Nauki Wiary (2002) łączył ściśle relatywizm kulturalny z relatywizmem etycznym:

> Można się dziś zetknąć z pewnego rodzaju relatywizmem kulturowym, przejawiającym się wyraźnie w próbach teoretycznego uzasadniania i obrony pluralizmu etycznego, który sankcjonuje dekadencję rozumu oraz rozkład zasad naturalnego prawa moralnego. Pod wpływem tej tendencji nierzadko niestety pojawiają się w deklaracjach publicznych tezy, że tego rodzaju pluralizm etyczny jest warunkiem demokracji.

Już Jan Paweł II w encyklice *Fides et ratio* (14 września 1998) twierdził, że

> nowoczesna filozofia zapomniała, że to byt powinien stanowić przedmiot jej badań, i skupiła je na poznaniu ludzkim. Zamiast wykorzystać zdolność człowieka do poznania prawdy, woli podkreślać jego ograniczenia oraz uwarunkowania, jakim podlega. Doprowadziło to do powstania różnych form agnostycyzmu i relatywizmu, które sprawiły, że poszukiwania filozoficzne ugrzęzły na ruchomych piaskach powszechnego sceptycyzmu.

A Ratzinger w homilii z 2003 roku: „Kształtuje się dyktatura relatywizmu, która nie uznaje niczego za ostateczne lub pozostawia jako jedyną miarę własne ja i jego chęci. My natomiast mamy inną miarę: Syn Boży, człowiek prawdziwy”.

Przeciwstawiają się tutaj sobie dwa pojęcia prawdy – jedno jako właściwość semantyczna wypowiedzi i drugie jako właściwość bóstwa. Pochodzi to stąd, że już w Piśmie Świętym (przynajmniej zgodnie

z tłumaczeniami, dzięki którym je znamy) pojawiają się oba pojęcia prawdy. Niekiedy używa się prawdy jako zbieżności czegoś, co się mówi, i stanu, w którym rzeczy się znajdują („zaprawdę, zaprawdę powiadam wam” w sensie „mówię prawdę”), niekiedy zaś prawda jest rzeczywistą właściwością bóstwa („Jam jest drogą, prawdą i życiem”). Zaprowadziło to wielu ojców Kościoła na pozycje, które Ratzinger nazwałby dziś relatywistycznymi, ponieważ mówili oni, że nieważne jest, czy dane dotyczące świata twierdzenie odpowiada stanowi rzeczy, pod warunkiem że pamiętać się będzie o jedynej prawdzie godnej tej nazwy, czyli o posłannictwie zbawienia. W dyspucie o tym, czy Ziemia jest kulista, czy płaska, święty Augustyn zdawał się wypowiadać za kulistością, ale przypominał, że wiedza o tym nie przyczynia się do zbawienia duszy; uważał więc, że w praktyce jedna teoria warta jest drugiej.

W licznych pismach kardynała Ratzingera trudno jest natrafić na definicję prawdy, która nie byłaby definicją prawdy objawionej i wcielonej w Chrystusie. Jeżeli jednak prawda wiary jest prawdą objawioną, dlaczego miałoby się ją przeciwstawiać prawdzie filozofów i uczonych, pojęciu o innych celach i innej naturze? Wystarczyłoby trzymać się świętego Tomasza, który wiedząc doskonale, że głoszenie tezy Awerroesa o wieczności świata było okropną herezją, w dziele *O wieczności świata* przyjmował na podstawie wiary, że świat został stworzony, ale z kosmologicznego punktu widzenia przyznawał, iż nie można racjonalnie dowieść ani tego, że został stworzony, ani tego, że jest wieczny.

Natomiast dla Ratzingera – jak oświadcza on w wywiadzie zawartym w tomie *Il monoteismo* (2002) – esencją całej nowoczesnej myśli filozoficznej i naukowej jest to, że

> prawda jako taka – myśli się – nie może być poznana, ale można iść do przodu powoli, wyłącznie drobnymi krokami weryfikacji i falsyfikacji. Wzmaga się tendencja do zastąpienia pojęcia prawdy pojęciem przyzwolenia. Oznacza to jednak, że człowiek oddala się od prawdy, a zarazem od

> odróżnienia dobra od zła, podporządkowując się zupełnie zasadzie większości głosów [...] Człowiek projektuje i „montuje” świat bez ustalonych uprzednio kryteriów i w ten sposób pokonuje nieuchronnie samą koncepcję ludzkiej godności, przez co stają się problematyczne także ludzkie prawa. Przy takim pojmowaniu rozumu i racjonalności nie ma już w ogóle miejsca na pojęcie Boga.

Tej ekstrapolacji, dzięki której od ostrożnej koncepcji prawdy naukowej jako przedmiotu ciągłej weryfikacji i korekty przechodzi się do krytycznej refleksji nad niszczeniem wszelkiej ludzkiej godności, nie da się obronić – chyba że utożsami się, jak zobaczymy później, całą nowoczesną myśl z twierdzeniem, że nie istnieją fakty, lecz jedynie interpretacje, a stąd dotrze się do twierdzenia, że nie istnieje podstawa bytu, więc Bóg zmarł, i wreszcie że jeżeli Boga nie ma, wszystko jest możliwe.

Otóż ani Ratzinger, ani przeciwnicy relatywizmu nie są wizjonerami ani zwolennikami teorii spiskowych. Przeciwnicy relatywizmu, których nazwę umiarkowanymi albo krytycznymi, utożsamiają po prostu swojego wroga jedynie z tą specyficzną formą krańcowego relatywizmu, dla której nie istnieją fakty, lecz tylko interpretacje; ci zaś przeciwnicy relatywizmu, których nazwę radykalnymi, twierdzeniem, że nie istnieją fakty, lecz tylko interpretacje, obejmują całą nowoczesną myśl – popełniając błąd, który na uniwersytecie, przynajmniej za moich czasów, uniemożliwiłby zdanie egzaminu z historii filozofii.

Pogląd, że nie istnieją fakty, lecz tylko interpretacje, rodzi się u Nietzschego i jest bardzo dokładnie wyjaśniony w *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* (1896). „Natura wyrzuciła klucze”, więc intelekt stawia na konceptualne twory wyobraźni, które nazywa prawdą. Sądzimy, że mówimy o drzewach, barwach, śniegu i kwiatach, ale są to metafory nieodpowiadające „pierwotnym istotnościom”. Wobec wielości pojedynczych liści nie istnieje „liść” praforma, „na wzór którego wszystkie liście zbudowano, nakreślono, wykrojono, zabarwiono, pofałdowano, przemalowano, ale niewprawnymi rękami”.

Ptak czy owad postrzegają inaczej niż my i nie ma sensu osądzać, które z tych postrzegań jest słuszne, ponieważ potrzebne byłoby do tego owo kryterium „trafnego postrzegania", które nie istnieje. Natura „nie zna ani form, ani pojęć, a więc żadnych też gatunków, lecz tylko niedostępne i niedefiniowalne X". Prawda staje się zatem „ruchliwą armią metafor, metonimii, antropomorfizmów", poetyckich pomysłów przybierających kształt wiedzy, „złudzeń, których iluzoryczną naturę zapomniano". Nietzsche nie bierze jednak pod uwagę dwóch zjawisk. Po pierwsze – dostosowując się do wymogów tej naszej dyskusyjnej wiedzy, rozliczamy się jakoś z naturą: kiedy kogoś ugryzł pies, lekarz wie, jaki zrobić zastrzyk, chociaż nie miał do czynienia z konkretnym psem, który tego kogoś ugryzł. Po drugie: natura niekiedy zmusza nas do uznania naszej wiedzy za iluzoryczną i do wyboru formy alternatywnej (jest to problem rewolucji paradygmatów poznawczych). Nietzsche dostrzega istnienie wymogów naturalnych i widzi je jako „straszne moce", które wywierają na nas ustawiczną presję, bo przeciwstawiają się naszym „naukowym" prawdom. Nie chce jednak ich konceptualizować, ponieważ właśnie w obronie przed nimi mieliśmy sobie skonstruować konceptualny pancerz. Zmiana jest możliwa, nie jako restrukturyzacja jednak, lecz jako permanentna rewolucja poetycka: „Gdybyśmy wszyscy, każdy dla siebie, mieli zróżnicowane doznania zmysłowe, gdybyśmy mogli postrzegać raz jak ptak, raz jak robak, raz jak roślina, lub też dane pobudzenie jeden z nas widziałby jako czerwone, inny jako błękitne, a jeszcze inny wręcz słyszałby je jako dźwięk, to nikt nie mówiłby o regularności natury".

Dlatego sztuka (a wraz z nią mit) „nieustannie zamąca rubryki i komórki pojęć, wnosząc nowe przekłady, metafory, metonimie, nieustannie przejawia pragnienie, by istniejący świat czuwającego człowieka przekształcać w świat tak barwny, bezładny, przypadkowy, niespójny, uroczy i wiecznie nowy, jakim jest świat snu".

Przy takich przesłankach pierwszym możliwym wyjściem byłoby schronienie się w sen jako ucieczka przed rzeczywistością. Sam

Nietzsche przyznaje jednak, że to panowanie sztuki nad życiem byłoby ułudą, radosną w najwyższym stopniu ułudą. Albo – to właśnie potomni Nietzschego przyjęli za prawdziwą naukę – że sztuka może powiedzieć to, co wyraża, ponieważ jest samym Bytem, który akceptuje każdą definicję, gdyż nie ma podstawy. Owo zanikanie Bytu zbiegało się dla Nietzschego ze śmiercią Boga. Niektórzy wierzący wyprowadzają więc z tej zapowiedzianej śmierci fałszywy wniosek w duchu Dostojewskiego: jeżeli Boga nie ma lub już nie ma, wszystko jest dozwolone. Ale przecież właśnie niewierzący wie, że jeśli nie istnieją piekło i raj, trzeba koniecznie zbawić się na ziemi, utrwalając życzliwość, zrozumienie i prawo moralne. W 2006 roku ukazała się książka Eugenia Lecaldana *Un'etica senza Dio*, w której na podstawie obszernej dokumentacji antologicznej utrzymuje się, że jedynie pozbywszy się Boga, można naprawdę żyć zgodnie z moralnością. Nie zamierzam bynajmniej rozstrzygać tutaj, czy Lecaldano i obecni w jego antologii autorzy mają słuszność, chcę tylko przypomnieć, że są tacy, którzy twierdzą, że nieobecność Boga nie eliminuje zagadnienia etyki; zrozumiał to bezbłędnie kardynał Martini, który ustanowił w Mediolanie Katedrę Niewierzących[4]. Fakt, że Martini nie został papieżem, może wzbudzić wątpliwości co do natchnienia bożego na konklawe, takie tematy wykraczają jednak poza moje kompetencje. Wspomnę tylko słowa Eliego Wiesela: ci, którzy myśleli, że wszystko jest dozwolone, nie byli tymi, którzy wierzyli w śmierć Boga, lecz tymi, którzy sądzili, że sami są Bogiem (przywara wielkich i małych dyktatorów).

Poglądu, że nie istnieją fakty, lecz tylko interpretacje, nie podziela jednak bynajmniej cała współczesna myśl, której duża część wysuwa wobec Nietzschego i jego zwolenników następujące obiekcje: 1) Gdyby nie istniały fakty, lecz tylko interpretacje, czego interpretacją byłaby interpretacja? 2) A jeżeli interpretacje miałyby interpretować się wzajemnie, musiałby przecież istnieć przedmiot albo wydarzenie początkowe, stanowiące bodziec do interpretacji. 3) Ponadto nawet gdyby bytu nie dawało się określić, należałoby powiedzieć, kim jesteśmy my, którzy mówimy o nim metaforycznie, i potrzeba

powiedzenia czegoś prawdziwego przesunęłaby się z przedmiotu na podmiot poznania. Bóg może i zmarł, ale Nietzsche nie. Na jakiej podstawie usprawiedliwiamy obecność Nietzschego? Mówiąc, że jest jedynie metaforą? Ale jeżeli nią jest, kto ją wypowiada? I nie tylko – nawet gdyby o rzeczywistości mówiło się często przy użyciu metafor, to aby można je było wymyślić, musiałyby istnieć słowa mające literalne znaczenie i oznaczające rzeczy znane nam z doświadczenia: nie mogę nazwać nogą podpory stołu, jeżeli obce mi jest niemetaforyczne pojęcie nogi ludzkiej, jeśli nie znam jej kształtu i funkcji. 4) I wreszcie utrzymując, że nie istnieje międzypodmiotowe kryterium weryfikacyjne, zapomina się, iż niekiedy to, co znajduje się na zewnątrz nas (i co Nietzsche nazywał „strasznymi mocami"), opiera się naszym próbom wyrażenia go choćby za pomocą metafory – że na przykład stosując teorię flogistonu w przypadku stanu zapalnego, nie udaje się go wyleczyć, stosując zaś antybiotyki – tak. Jest więc jedna teoria medyczna lepsza od innej.

Andrea Mantegna *Komnata małżeńska*, oculus, malowidło iluzjonistyczne, 1465–74, Mantua, Castello di San Giorgio

Zatem nie istnieje może absolut – lub jeśli istnieje, nie jest ani wyobrażalny, ani osiągalny – lecz są naturalne siły, które wspomagają nasze interpretacje albo się im przeciwstawiają. Jeśli w mojej interpretacji otwarte drzwi na malowidle iluzjonistycznym są drzwiami prawdziwymi i pójdę prosto na nie, to fakt, że przez ścianę przejść nie można, zada kłam mojej interpretacji.

Musi istnieć jakiś sposób, dzięki któremu rzeczy stoją w miejscu lub są w ruchu – dowodzi tego nie tylko fakt, że wszyscy ludzie są śmiertelni, ale i to, że próbując przejść przez ścianę, łamię sobie przegrodę nosową. Śmierć i ta ściana są jedyną formą absolutu, co do której możemy nie mieć wątpliwości.

Oczywistość tej ściany, mówiącej nam „nie”, gdy chcemy ją interpretować tak, jakby nie istniała, wydać się może stróżom absolutu nader skromnym kryterium prawdy – ale, cytując Keatsa, „z tą wiarą / żyjesz i nic do szczęścia nie trzeba ci więcej”.

Być może jest jeszcze wiele innych rzeczy, które o absolucie dałoby się powiedzieć, ale w tej chwili nie przychodzą mi one na myśl.

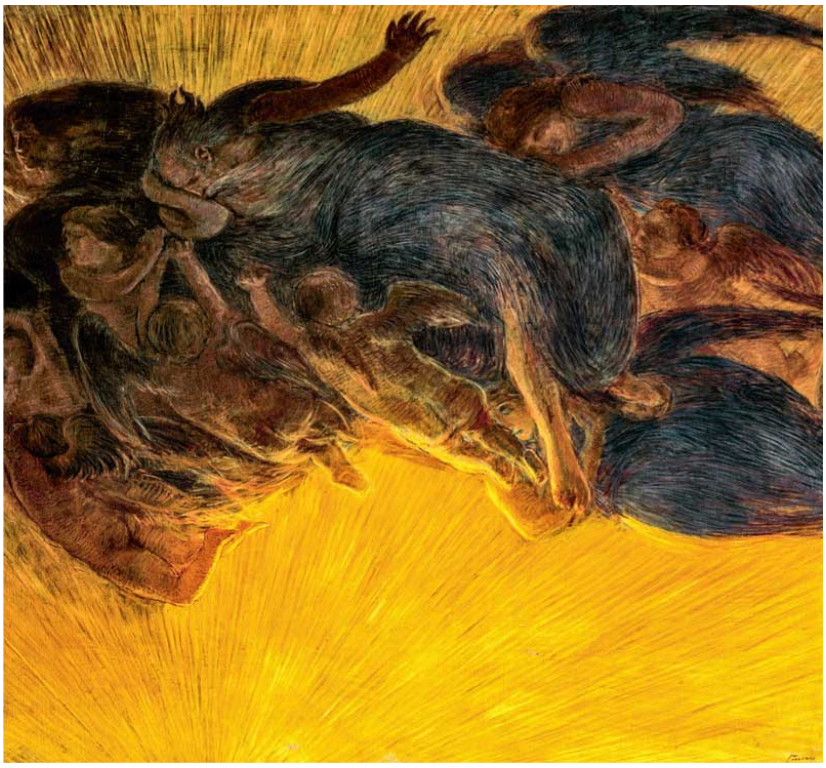
[La Milanesiana 2007]

Płomień jest piękny

Z czterech żywiołów wybrałem ogień.

Dlaczego? Dlatego, że spośród wszystkich żywiołów jest on tym, który – chociaż ma dla naszego życia znaczenie podstawowe – może najłatwiej popaść w zapomnienie. Powietrzem oddychamy codziennie, codziennie posługujemy się wodą, ziemię depczemy ustawicznie, a nasze doświadczenia z ogniem stają się coraz skromniejsze. Funkcje ognia przejmują stopniowo formy niewidzialnej energii; pojęcia światła nie kojarzymy z płomieniem, z ogniem mamy do czynienia jedynie za pośrednictwem gazu (zresztą ognia przy nim prawie nie widać), zapałek lub zapalniczki – co dotyczy tylko tych, którzy jeszcze palą, oraz płomyków świec – co dotyczy tylko tych, którzy jeszcze chodzą do kościoła.

Dla uprzywilejowanych pozostaje kominek i od niego chciałbym zacząć. W latach siedemdziesiątych nabyłem dom na wsi zaopatrzony w piękny kominek; dla moich dzieci – wówczas w wieku od dziesięciu do dwunastu lat – ogień, płonące szczapy, płomienie były zjawiskiem całkowicie nowym. Zauważyłem, że kiedy w kominku płonie ogień, nie oglądają już telewizji. Płomień był piękniejszy i bardziej różnorodny od jakiegokolwiek programu, opowiadał nieskończone historie, odnawiał się w każdej chwili, nie trzymał się stałych schematów jak telewizyjne show.



Gaetano Previati *Stworzenie światła*, 1913, Rzym, Galleria Nazionale d’Arte Moderna

Tym z naszych współczesnych, który najwięcej zastanawiał się nad poezją, mitologią, psychologią i psychoanalizą ognia, był chyba Gaston Bachelard; nie mógł on nie napotkać ognia w trakcie swoich badań nad archetypami, które towarzyszyły ludzkiej wyobraźni od najdawniejszych czasów.

Ciepło ognia przywołuje ciepło słońca widzianego z kolei jako ognista kula; ogień hipnotyzuje, jest więc najważniejszym przedmiotem, a zarazem powodem fantazjowania; ogień przypomina nam pierwszy powszechny zakaz (nie wolno go dotykać), stając się w ten sposób pierwszym wyrazem prawa; ogień jest też pierwszym stworzeniem, które aby narodzić się i rosnąć, pożera dwa kawałki drewna, czyli swoich rodziców. Te narodziny ognia mają wyraźną wymowę seksualną, ponieważ nasiono płomienia powstaje przez pocieranie; zresztą żeby kroczyć dalej ścieżką psychoanalizy, należy wspomnieć, że dla Freuda warunkiem zapanowania nad ogniem jest wyrzeczenie się przyjemności

gaszenia go oddawanym moczem, a więc wyrzeczenie się życia impulsywnego.

Mimo to ogień staje się metaforą wielu impulsów, od płomieni gniewu po ognistą miłość. Ogień jest metaforycznie obecny w każdym dyskursie o namiętnościach, kojarzy się metaforycznie z życiem poprzez swój kolor jednakowy z kolorem krwi. Ogień jako ciepło umożliwia tę maceracją materii odżywczej, którą jest trawienie, a z procesem odżywczym łączy go to, że aby żyć, musi być stale karmiony.

Ogień przedstawia się od razu jako narzędzie każdej przemiany; gdy chcemy, aby coś się zmieniło, wzywamy ogień. Żeby przeszkodzić zgaśnięciu ognia, trzeba troszczyć się o niego tak, jak troszczymy się o nowo narodzone dziecko. W ogniu stają się natychmiast widoczne podstawowe sprzeczności naszego życia, jest on żywiołem życiodajnym i żywiołem niosącym śmierć, zniszczenie i udrękę. Jest symbolem czystości i oczyszczenia, lecz także brudu, bo wytwarza popiół jako swoje ekskrementy.

Ogień może być oślepiającym światłem, w które nie sposób się wpatrywać, tak jak nie sposób wpatrywać się w słońce. Jednak właściwie poskromiony – jak wtedy, gdy staje się światłem świecy – daje nam grę światłocieni, nocne czuwanie, podczas którego samotny płomień zmusza nas do snucia wyobrażeń przy jego nikłym blasku rozpływającym się w ciemności; świeca jest jednocześnie aluzją do źródła życia i do gasnącego słońca. Ogień rodzi się z materii, aby zamienić się w substancję coraz lżejszą i zwiewną, od płomienia czerwonego lub niebieskawego u swojej podstawy do płomienia białego u szczytu; potem znika w dymie... W tym sensie natura ognia wiedzie w górę, przywodzi nas do transcendencji, a jednak – może dlatego, że dowiedzieliśmy się, iż ogień żyje w sercu Ziemi, skąd wybucha tylko po przebudzeniu się wulkanów – symbolizuje on piekielne głębie. Jest życiem, ale i świadectwem jego gaśnięcia i ciągłej kruchości.

Przytoczę jeszcze stronę z *La psychanalyse du feu* Gastona Bachelarda:

> Z łańcucha zwisał ciemny kociołek. Garnek stał na trójnogu w ciepłym popiele. Babka, dmuchając z całej siły w swoją żelazną rurkę, budziła drzemiące płomienie. Wszystko gotowało się razem, kartofle dla świń i te strawniejsze dla rodziny. Dla mnie grzała świeże jajko w popiele. Ognia nie mierzy się klepsydrą; jajko było gotowe, kiedy na jego skorupce wyparowywała kropla wody albo i śliny. Zdziwiłem się później, gdy dowiedziałem się, że Papin pilnuje swojego garnka zupełnie tak samo jak moja babka. Zanim przyznano mi jajko, byłem skazany na zupę chlebową [...] Ale kiedy byłem grzeczny, przynoszono mi metalową siatkę na wafle, która swoim prostokątem rozgniatała ogień z ciernistych gałązek, czerwony jak krótkopęd mieczyka. I gorący wafel leżał już w moim fartuchu, gorętszy dla palców niż dla warg. Tak, jadłem wtedy ogień, jadłem jego złoto, jego zapach i nawet jego trzaskanie, gdy parzący wafel kruszył się między moimi zębami. Jest tak zawsze, to swojego rodzaju luksusowa przyjemność, deser, którym ogień dowodzi swojego człowieczeństwa.

Ogień jest zatem zbyt wieloma rzeczami; także jako zjawisko fizyczne staje się symbolem i jest jak wszystkie symbole niejednoznaczny, polisemiczny, wywołuje różne odczucia w zależności od kontekstu. Dlatego spróbuję tutaj posłużyć się nie psychoanalizą, lecz prymitywną, swobodną semiotyką, szukając różnych znaczeń, które przybierał i przybiera w naszych oczach – w oczach tych, którzy się przy nim grzeją i niekiedy od niego umierają.

Ogień jako żywioł boski

Ponieważ z ogniem stykamy się najpierw pośrednio poprzez światło słoneczne i bezpośrednio poprzez pioruny i niedający się opanować pożar, jest oczywiste, że od samego początku musiał on kojarzyć się z bóstwem. We wszystkich religiach występuje jakaś forma kultu ognia – od powitania wschodzącego słońca po ochronę świętego ognia, który we wnętrzu świątyni nigdy nie może zgasnąć.

W Biblii ogień obrazuje zawsze objawienie boskości. Ognisty wóz porywa Eliasza, w blasku ognia radować się będą sprawiedliwi („Tak,

Panie, niechaj zginą wszyscy Twoi wrogowie! A którzy Cię miłują, niech będą jak słońce wschodzące w swym blasku”, Księga Sędziów 5, 31; „Mądrzy będą świecić jak blask sklepienia, a ci, którzy nauczyli wielu sprawiedliwości, jak gwiazdy przez wieki i na zawsze”, Księga Daniela 12, 3; „W dzień nawiedzenia swego zajaśnieją i rozbiegną się jak iskry po ściernisku”, Księga Mądrości 3, 7), ojcowie Kościoła zaś pisać będą o Chrystusie jako o *lampas, lucifer, lumen, lux, oriens, sol iustitiae, sol novus, stella* [pochodnia, nosiciel światła, światło, blask, wschód, słońce sprawiedliwości, słońce nowe, gwiazda].

Pierwsi filozofowie upatrywali w ogniu źródło kosmosu. Według Arystotelesa początkiem wszystkich rzeczy, *arche*, był dla Heraklita ogień i na podstawie pewnych fragmentów wydaje się, że Heraklit rzeczywiście tak sądził. Miałby on twierdzić, że wszechświat w każdej epoce odradza się poprzez ogień i że istnieje wzajemna wymiana wszystkich rzeczy na ogień i ognia na wszystkie rzeczy, jak towarów na złoto i złota na towary. Według Diogenesa Laertiosa uważał on też, że wszystko powstaje z ognia i w ogniu się rozkłada, że wszystkie rzeczy są poprzez zagęszczenie lub rozrzedzenie przemianami ognia (gęstniejąc, zamienia się on w wilgoć, która gęstniejąc, zamienia się w ziemię, ziemia z kolei upłynnia się w wodę, woda zaś wytwarza świetliste opary, które podsycają nowy ogień). Wiemy niestety, że Heraklit był bardzo niejasny, że ten pan ceniący wyrocznię delficką nie mówi prosto i nie ukrywa, ale napomyka, i zdaniem wielu jego odniesienia do ognia są tylko metaforami wskazującymi na krańcową zmienność wszystkiego. To znaczy *panta rei*, wszystko płynie ruchome i zmienne i nie tylko (mój komentarz) nie można dwa razy wejść do tej samej rzeki, ale też nie można sparzyć się dwa razy tym samym płomieniem.

Prorok Eliasz i wóz ognisty, ikona rosyjska, ok. 1570, Solwyczegodzk, Istoriko-Chudożestwiennyj Muziej

Najpiękniejsze bodaj utożsamienie ognia z bóstwem znajdujemy w dziele Plotyna. Ogień jest wyrazem boskości dlatego właśnie, że paradoksalnie Jedno, od którego wszystko pochodzi i o którym nic nam nie wiadomo, pozostaje w spoczynku i nie zużywa się w akcie tworzenia. To Jedno można wyobrazić sobie tylko jako wydawane przez nie samo emanacje, podobne do światła jaśniejącego wokół słońca, które ustawicznie i zawsze od nowa nim promieniuje, a samo pozostaje w spoczynku, niezmienne, nie zużywając się (*Enneady* V, 1, 6).

Jeżeli zaś rzeczy powstają z emanacji, nie może być na Ziemi nic piękniejszego niż to, co najpełniej przedstawia boskie emanacje, czyli ogień. Piękno koloru, który jest czymś prostym, rodzi się z formy panującej nad ciemnością materii i z obecności w kolorze niematerialnego światła, jego formalnej przyczyny. Ogień sam w sobie jest piękniejszy od jakiegokolwiek innego ciała, cechuje go bowiem niematerialność formy: jest ze wszystkich ciał najlżejszy, tak lekki, że prawie niematerialny. Pozostaje zawsze czysty, gdyż nie gromadzi w sobie innych składników materii, podczas gdy wszystkie inne dopuszczają do siebie ogień; mogą mianowicie się rozgrzewać, a ogień nie może stygnąć. Jedynie ogień z samej swojej natury posiada barwy i to od niego inne rzeczy biorą kształt i kolor, a oddalając się od światła ognia, przestają być piękne.

Neoplatońskiego pokroju są strony Pseudo-Dionizego Areopagity (V–VI w.), które wywrą wpływ na całą średniowieczną estetykę. Cytuję z *Hierarchii niebiańskiej* (XV):

> Dzieje się tak, jak sądzę, dlatego, że ogień najlepiej wyraża to, co najbardziej boskiego posiadają w sobie inteligencje niebiańskie. I rzeczywiście, święci autorzy często opisują nadsubstancjalną Substancję, która nie ma żadnej innej formy, pod postacią ognia, jako że ogień w swoich licznych widzialnych własnościach posiada, jeśli wolno nam tak powiedzieć, wiele cech charakterystycznych dla Boskiej Zwierzchności. Ogień widzialny, krótko mówiąc, jest we wszystkim i nieskażony przechodzi przez wszystko, a jednak pozostaje całkowicie poza wszystkim, i jaśnieje pełnym blaskiem, będąc jednocześnie ukrytym, niepoznawalnym sam w sobie – chyba że napotka jakąś materię, która wyzwala jego własną energię – nieuchwytnym i niewidzialnym, a zarazem władającym wszystkim.

Średniowieczne koncepcje piękna są zdominowane przez pojęcie proporcji, a obok niego przez pojęcie jasności i świetlistości. Kino i kreacja postaci zachęcają nas do wyobrażania sobie średniowiecza jako ciągu wieków „ciemnych” nie tylko w przenośni, lecz także jako mroku nocy i złowrogich cieni. Nic mniej prawdziwego. Ludzie średniowiecza

żyli niewątpliwie w miejscach ciemnych, w lasach, korytarzach zamków, ciasnych pokojach słabo oświetlanych nikłym blaskiem kominka, ale pomijając już to, że ci ludzie chodzili spać wcześnie i byli przyzwyczajeni bardziej do dnia niż do nocy (którą tak bardzo upodobają sobie romantycy), średniowiecze przedstawia samo siebie w jaskrawych barwach.

Paul Limbourg (dzieło mu przypisywane) *Orszak konnej szlachty i muzykantów widziany z pałacu książęcego w Riom*, z rękopisu *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry* (maj), XV w. Chantilly, Musée Condé

U poetów owo poczucie jaśniejącej barwy jest obecne zawsze: trawa jest zielona, krew czerwona, mleko śnieżnobiałe, piękna kobieta ma dla Guinizellego „lico śnieżnobiałe szkarłatem przybrane” (a później jeszcze Petrarca i jego „o jasne, słodkie, o przeczyste wody”).

A świetlne wizje jaśniejące w *Raju* Dantego, rzecz dziwna, oddane w całej swojej wspaniałości przez artystę dziewiętnastowiecznego, jakim był Doré, który starał się (jak mógł, ale nie można było) uwidocznić owe blaski, owe kłęby płomieni, lampy, słońca, owe jasności zrodzone „na sposób rozjaśniającego się widnokręgu" (pieśń XVI, wiersz 69), owe śnieżnobiałe róże, owe czerwone kwiaty lśniące w trzeciej części *Boskiej Komedii*, gdzie także wizja Boga jawi się jako ekstaza ognia (pieśń XXXIII, wiersze 115–120):

> Oto w głębinach materii przejrzystej
> Światła zjawił się rys Trojga Obręczy,
> Równych w obwodzie, lecz barwy troistej.
>
> Jeden z drugiego Krąg, jak tęcza z tęczy,
> Zdał się odbity, a w trzecim pałało
> Jak ogień, który z dwojga się wywnętrzy.

W średniowieczu panuje kosmologia światła. Już w IX wieku Jan Szkot Eriugena (*Komentarz do „Hierarchii niebiańskiej"*) napisał:

> Świat, ta uniwersalna budowla, jest ogromną jasnością złożoną z wielu części jak z wielu świateł, aby wyjawić czyste rodzaje rzeczy zrozumiałych i pojąć je wzrokiem umysłu, gdy w sercu wierzących mędrców łaskę bożą wspomaga rozum. Dobrze więc czyni teolog, nazywając Boga ojcem świateł, ponieważ od Niego pochodzą wszystkie rzeczy, dla których i w których On się objawia i w świetle swojej mądrości jednoczy je i tworzy.

Na przełomie XII i XIII wieku kosmologia światła autorstwa Roberta Grosseteste opracowuje obraz wszechświata stworzony z jedynego strumienia energii świetlnej, źródła zarazem piękna i bytu, co przywodzi nam na myśl swojego rodzaju Wielki Wybuch. Z jedynego światła, poprzez postępujące rozrzedzenia i zagęszczenia, biorą początek sfery astralne i naturalne strefy żywiołów, a w konsekwencji także nieskończone odcienie barw i objętości rzeczy. Bonawentura

z Bagnoregio (*Commentarium in quatuor libros Sententiarum* II, 12, 1; II, 13, 2) wspomina, że światło jest wspólną naturą obecną w każdym ciele zarówno niebieskim, jak i ziemskim, jest substancjalną formą ciał, które posiadają byt tym bardziej realnie i godnie, im bardziej w nim uczestniczą.

Ogień piekielny

Ogień porusza się na niebie i promieniuje aż do nas, lecz wytryska również z głębi ziemi, siejąc śmierć; dlatego od najdawniejszych czasów kojarzy się także z królestwem piekieł.

W Księdze Hioba (41, 1–27) Lewiatanowi „z ust płomienie buchają, sypią się skry ogniste [...] Oddechem rozpala węgle, z paszczy tryska mu ogień". W Apokalipsie św. Jana po złamaniu siódmej pieczęci grad i ogień niszczą ziemię, otwiera się studnia otchłani, z której wydobywają się dym i szarańcza, czterech aniołów uwolnionych z rzeki Eufrat, gdzie leżeli związani, wyrusza z niezliczoną armią ludzi niosących ogniste tarcze. Kiedy zaś pojawia się Baranek i przybywa na białym obłoku najwyższy sędzia, słońce spala tych, którzy przeżyli. A po Armagedonie Bestia będzie wraz z fałszywym prorokiem strącona do jeziora ognia płonącego siarką.

W Ewangeliach grzeszników skazuje się na ogień Gehenny (Ewangelia według św. Mateusza 13, 40–42):

> Jak więc zbiera się chwast i spala ogniem, tak będzie przy końcu świata. Syn Człowieczy pośle aniołów swoich: ci zbiorą z Jego królestwa wszystkie zgorszenia i tych, którzy dopuszczają się nieprawości, i wrzucą ich w piec rozpalony; tam będzie płacz i zgrzytanie zębów.

Ciekawe, że w piekle Dantego jest mniej ognia, niż można by to sobie wyobrazić. A to dlatego, że poeta stara się przedstawić wiele różnych mąk; muszą nam więc wystarczyć heretycy leżący w płonących grobach, gwałtownicy zanurzeni w rzece wrzącej krwi, bluźniercy, pederaści

i lichwiarze pod ognistym deszczem, praktykujący symonię wbici głową w skałę i ze stopami w ogniu, oszuści smażący się we wrzącej smole...

Mistrz Katarzyny z Kleve *Uwolnienie dusz z paszczy piekielnej* ze *Złotej Księgi* Katarzyny z Kleve, rkps M. 917/945, karta 107 (na odwrocie), ok. 1440, Utrecht, Nowy Jork, The Pierpont Morgan Library

Ogień piekielny z pewnością rozprzestrzenia się bardziej w tekstach barokowych, zawierających opisy mąk piekielnych przewyższające gwałtownością Dantego, także z tego powodu, że nie mityguje ich powiew sztuki. Przeczytajmy przytoczoną niżej stronicę świętego Alfonsa Liguoriego (*Przygotowanie do śmierci*, 1758, XXVI):

> Karą, która najbardziej dręczy czucie potępionego, jest ogień piekielny [...] Także na naszej ziemi kara ognia jest najsroższa ze wszystkich, między ogniem naszym a ogniem piekielnym istnieje jednak różnica tak wielka, że jak mówi święty Augustyn, nasz ogień wydaje się malowany [...] Tak więc ten nieszczęśnik będzie otoczony ogniem jak szczapa w piecu. Będzie miał

> potępieniec otchłań ognia pod sobą, otchłań ognia nad sobą i otchłań ognia wokół. Kiedy dotyka, patrzy, oddycha, tylko ognia dotyka, widzi go i nim oddycha. Będzie w ogniu jak ryba w wodzie. Ale ten ogień będzie nie tylko potępionego otaczał – wejdzie on w jego wnętrze, aby męczyć jego trzewia. Jego ciało całe stanie się ogniem: płonąć będą trzewia w jego brzuchu, serce w jego piersi, mózg w jego głowie, krew w żyłach, nawet szpik w kościach. Każdy potępieniec sam stanie się ognistym piecem.

A Ercole Mattioli w *Pietà illustrata* (1694) napisał:

> Wielkim cudem będzie, że – jak podają znakomici teologowie – jeden i ten sam ogień zawrze w sobie niezwykłym sposobem zimno lodu, ukłucia cierni i żelaznych kolców, żółć węży, jady żmij, okrucieństwo wszystkich dzikich zwierząt, złość wszystkich żywiołów i gwiazd [...] Jeszcze większym jednak cudem *et supra virtutem ignis* [i zaletą ognia] będzie, że ów ogień, choć jednego rodzaju, potrafi rozróżniać i męczyć więcej tych, którzy więcej zgrzeszyli; Tertulian zwie go *sapiens ignis* [ogień mądry], a Eusebius Emissenus *ignis arbiter* [ogień sędzia], gdyż jako że wielkość i rodzaj kary winny być dostosowane do wielkości i rodzaju winy [...] ogień, jakby obdarzony rozumem i pełnią wiedzy, rozróżni grzesznika od grzesznika i w większym lub mniejszym stopniu da im odczuć swą surowość.

Dochodzimy teraz do wyjawienia pierwszej tajemnicy fatimskiej przez siostrę Łucję, byłą pastereczkę:

> [...] tajemnica składa się z trzech odmiennych części. Z tych dwie teraz wyjawię.
>
> Pierwszą więc była wizja piekła. Pani Nasza pokazała nam morze ognia, które wydawało się znajdować w głębi ziemi, widzieliśmy w tym morzu demony i dusze, jakby były przezroczystymi czarami lub brunatnymi żarzącymi się węgielkami w ludzkiej postaci. Unosiły się w pożarze, unoszone przez płomienie, które z nich wydobywały się wraz z kłębami dymu. Padały na wszystkie strony jak iskry w czasie wielkich pożarów, bez wagi, w stanie nieważkości, wśród bolesnego wycia i rozpaczliwego krzyku. Na ich widok można by ogłupieć i umrzeć ze strachu. Demony miały

straszne i obrzydliwe kształty wstrętnych, nieznanych zwierząt. Lecz i one były przejrzyste i czarne.

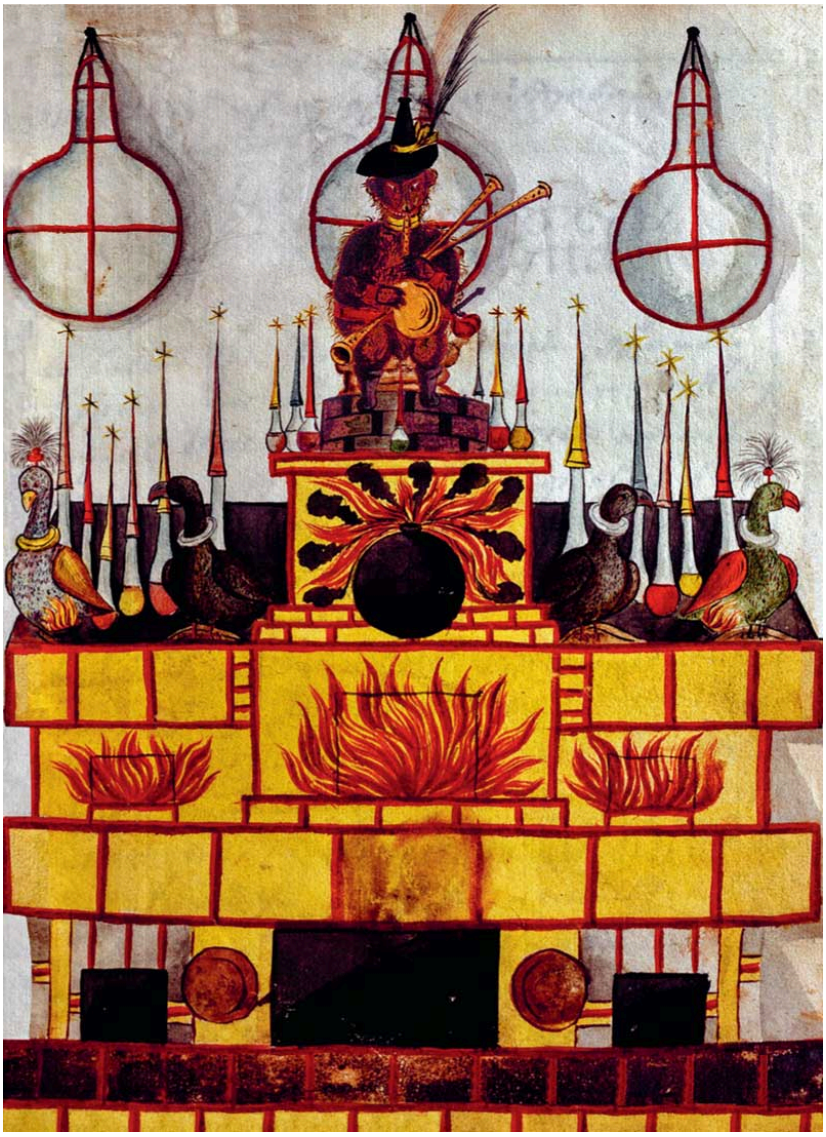
Ogień alchemiczny

W pół drogi między ogniem boskim a ogniem piekielnym mamy ogień jako czynnik alchemiczny. Ogień i tygiel wydają się podstawowe w działalności alchemika, który posługując się surowcami, wykonuje szereg zabiegów w celu uzyskania kamienia filozoficznego, zdolnego dokonać transmutacji, to jest przekształcenia metali nieszlachetnych w złoto.

Oddziaływanie na materię przebiega w trzech fazach oznaczonych kolorem, który surowiec stopniowo przybiera: dzieło czarne, dzieło białe i dzieło czerwone. Dzieło czarne przewiduje wypalanie (więc udział ognia) i rozkład materii; dzieło białe to proces sublimacji, czyli destylacji, a dzieło czerwone to stadium końcowe (czerwień jest barwą słoneczną, słońce zaś oznacza często złoto i na odwrót). Podstawowym narzędziem w tych działaniach jest hermetyczny piec atanor, lecz używa się również alembików, waz i moździerzy oznaczonych symbolicznymi nazwami, takimi jak „jajo filozoficzne”, „brzuch matczyny”, „komnata weselna”, „pelikan”, „sfera”, „grobowiec” i tak dalej. Natomiast podstawowymi surowcami są siarka, rtęć i sól. Postępowanie nie jest jednak nigdy jasne, gdyż język alchemików opiera się na trzech zasadach:

1. Ponieważ przedmiotem działania jest najwyższy, niewymowny sekret, tajemnica tajemnic, każde wyrażenie nie znaczy nigdy tego, co – jak się wydaje – ma znaczyć; jakakolwiek interpretacja symboliczna nie będzie nigdy ostateczna, sekret bowiem będzie zawsze gdzie indziej. „Biedny głupcze! Czyżbyś był tak naiwny, że sądzisz, iż otwarcie wyznamy ci największą i najważniejszą z tajemnic? Zapewniam cię, że kto zechce tłumaczyć zgodnie ze zwykłym, dosłownym znaczeniem słów to, co piszą Filozofowie Hermetyczni, zagubi się w meandrach

labiryntu, z którego nie będzie mógł uciec, i nie znajdzie nici Ariadny, która poprowadziłaby go do wyjścia” (*Tajemna księga starożytnego filozofa Artefiusa*, ok. 1150).



Rękopis z wyobrażeniem atanora, pieca alchemików XVII w., Duchcow, Republika Czeska, zamek Waldsteinów

David Teniers młodszy *Alchemik*, XVII w., Bajonna, Musée Bonnat-Helleu

2. Kiedy wydaje się, że mowa jest o substancjach zwykłych – złocie, srebrze, rtęci – mówi się o czym innym, o złocie lub rtęci filozofów, które ze zwykłymi nie mają nic wspólnego.

3. W żadnym wywodzie nie mówi się o tym, co wydaje się on wyrażać, i na odwrót, każdy wywód dotyczy zawsze tej samej tajemnicy. Jak czytamy w *Turba philosophorum* (XIII w.): „Wiedzcie, że wszyscy zgadzamy się ze sobą bez względu na to, co mówimy [...] Jeden wyjaśnia to, co ukrył drugi, a ten, kto szuka naprawdę, może wszystko znaleźć".

Kiedy w procesie alchemicznym występuje ogień? Gdyby ogień alchemiczny był podobny do ognia władającego trawieniem lub ciążą, musiałby wystąpić w trakcie dzieła czarnego, to jest wtedy, gdy ciepło,

oddziałując na rdzeniową wilgoć metaliczną, kleistą i gęstą, oraz przeciw niej, wytwarza na przedmiocie *nigredo* [czerń]. Uznawszy za miarodajny *Dictionnaire mytho-hermétique* Dom Pernety'ego (1758), przeczytamy tam:

> Kiedy ciepło oddziałuje na te materie, zamieniają się one najpierw w proszek i w tłustą, kleistą wodę, która paruje u góry wazy, a potem opada na jej dno jak rosa lub deszcz i staje się tam podobna do czarnej i tłustej zupy. Dlatego mówiło się o sublimacji i przechodzeniu w stan lotny, o wznoszeniu się i opadaniu. Po koagulacji woda przybiera najpierw postać czarnej smoły; nazwano ją wodą cuchnącą i śmierdzącą także i dlatego, że wydaje zapach stęchlizny, grobowca i grobu.

W tekstach napotyka się jednak twierdzenia, że terminy „destylacja", „sublimacja", „kalcynowanie", „trawienie" lub „wypalanie", „promieniowanie cieplne", „rozkład", „opadanie" i „koagulacja" oznaczają nic innego, tylko jedno i to samo „Wielkie Dzieło", dokonywane w tej samej wazie, to jest wypalanie materii. A więc, konkluduje Pernety:

> Trzeba uważać i mieć to Wielkie Dzieło za jedyne, ale wyrażone w różny sposób. Pojmie się wtedy, że wszystkie przytoczone niżej wyrażenia oznaczają zawsze to samo: destylować w alembiku; oddzielać dusze od ciała; palić, kalcynować; łączyć żywioły; przemieniać je; zamieniać jeden w drugi; psuć; topić; płodzić; poczynać; wydawać na świat; czerpać; zwilżać; myć ogniem; kuć młotem; czernić; butwieć; czerwienić; rozkładać; sublimować; rozgniatać; proszkować; ubijać w moździerzu; ucierać na marmurze – i wiele innych podobnych wyrażeń, które znaczą wszystkie tylko wypalać w taki sam sposób aż do osiągnięcia ciemnoczerwonej barwy. Nie wolno zatem poruszać wazą ani zdejmować jej z ognia, bo jeśli materia ostygnie, wszystko będzie stracone (rozdz. *Règles générales*, s. 202–206).

O jaki więc ogień chodzi, jeśli wziąć pod uwagę, że w różnych traktatach mowa jest kolejno o ogniu perskim, ogniu egipskim, ogniu indyjskim, ogniu pierwotnym, ogniu naturalnym, ogniu sztucznym,

ogniu z popiołów, ogniu piaskowym, ogniu z opiłków, ogniu z wytapiania, ogniu płomiennym, ogniu przeciwnym naturze, ogniu Algir, ogniu Azothico, ogniu niebiańskim, ogniu żrącym, ogniu materii, ogniu lwa, ogniu gnicia, ogniu smoku, ogniu z gnoju i tak dalej, i tak dalej?

Ogień zawsze grzeje piec, od początku do dzieła czerwonego. Czy jednak określenie „ogień" nie jest także metaforą odnoszącą się do czerwonej materii, która powstaje w procesie alchemicznym? I rzeczywiście – dalej według Pernety'ego – wśród nazw nadawanych kamieniowi w czerwieni są: czerwona guma, czerwona oliwa, rubin, witriol, popiół Tartaru, czerwone ciało, czerwony owoc, czerwony kamień, czerwony magnez, kamień gwiaździsty, sól czerwona, czerwona siarka, krew, mak, czerwone wino, czerwony witriol, koszenila i właśnie „ogień, ogień natury" (rozdz. *Signes*, s. 187–189).

Alchemicy pracowali więc zawsze z ogniem, ogień był u podstaw działalności alchemicznej, a jednak właśnie ogień stanowi jedną z najbardziej nieprzeniknionych tajemnic alchemii. Ponieważ nigdy nie wytwarzałem złota, nie umiem rozwiązać tego problemu i przechodzę do innego rodzaju ognia, ognia z dziedziny innej alchemii – alchemii sztuki, w której ogień staje się narzędziem genezy, a artysta występuje jako naśladowca bogów.

Ogień jako przyczyna sztuki

Pisze Platon w *Protagorasie* (wiersz 320c i nast.):

> Był mianowicie niegdyś czas, kiedy istnieli bogowie, lecz nie było rodzajów śmiertelnych [...] Kiedy zaś chcieli je wyprowadzić na światło, polecili Prometeuszowi i Epimeteuszowi wyposażyć je i przydzielić każdemu odpowiednie moce. Epimeteusz uprosił Prometeusza, aby sam mógł je porozdzielać. Powiedział: „Gdy ja porozdzielam, ty popatrzysz". Skoro go przekonał, zabrał się do rozdzielania. Tak więc obdzielając, jednym dawał siłę bez zwinności, jedne uzbroił, dla tych zaś, którym dał ciało nieuzbrojone,

wymyślił jakiś inny sposób ocalenia. Tym z jestestw, które umieścił w drobnych ciałach, zapewnił skrzydlatą ucieczkę lub podziemne leże. Te zaś, którym zwiększył rozmiary, przez to samo ustrzegł od zagłady. Tak też inne poobdzielał, zachowując równowagę [to zaś obmyślił, bacząc, aby jakiś rodzaj nie zaginął]. Skoro owym wzajemnie się wyniszczającym stworzeniom zapewnił możliwość uniknięcia zagłady, obmyślił osłonę przed Zeusowymi zmianami pór roku, okrywając te stworzenia gęstym owłosieniem i tęgimi skórami, dostatecznymi, aby chronić przed zimą, użytecznymi również przy upałach, a każdemu z tych, które się udają do legowisk, one właśnie służą jako okrycia własne i samoodrastające. Również jedne stworzenia obuł, dając im kopyta, innym zaś nałożył skórę stwardniałą i pozbawioną krwi. Ponadto przygotował różnym różny pokarm, zatem jednym rośliny wyrastające z ziemi, innym owoce wyrastające na drzewach, innym korzonki. Są zaś takie, którym jako pokarm przeznaczył ciała innych stworzeń i tym dał nieliczne potomstwo. Te natomiast, które jedzone są przez tamte, obdarzył licznym potomstwem, aby zapewnić zachowanie rodzaju.

Ponieważ jednak Epimeteusz nie bardzo był rozgarnięty, nie zauważył, że rozrzutnie roztrwonił uzdolnienia na rzecz zwierząt. Został mu jeszcze pozbawiony wyposażenia rodzaj ludzki. I [Epimeteusz] stanął bezradny, nie wiedząc, co począć. A gdy był w rozterce, nadszedł Prometeusz, który miał doglądać podziału, i ujrzał, że inne stworzenia mają wszystko odpowiednie, człowiek natomiast jest nagi, bosy, bez legowiska i bezbronny. Prometeusz, stojąc więc przed trudnością, jakie by dla człowieka znaleźć ocalenie, wykradł Hefajstosowi i Atenie zaradność i ogień – bez ognia bowiem nabycie zaradności lub posługiwanie się nią byłoby niemożliwe – i tym właśnie obdarzył człowieka.

Wraz ze zdobyciem ognia rodzą się sztuki – przynajmniej w greckim znaczeniu technik – a zatem nastaje panowanie człowieka nad naturą. Szkoda, że Platon nie czytał Lévi-Straussa i nie powiedział nam też, że wraz z powstaniem ognia zaczyna się gotowanie potraw. Jednak w gruncie rzeczy przyrządzanie potraw jest właśnie sztuką, więc obejmowało je platońskie pojęcie *techne*.

Jan Cossiers *Prometeusz niosący ogień,* 1637, Madryt, Museo del Prado

O tym, ile ogień ma wspólnego ze sztuką, opowiada nam świetnie Benvenuto Cellini w *Żywocie własnym* (1567), opisując sposób, w jaki odlał swojego Perseusza. Założył mu okrycie z gliny, aby później

> [...] na łagodnym ogniu wytapiać wosk, który wypływał licznymi otworami. Bo im więcej jest otworów, tym lepiej napełnia się forma.
>
> Skończywszy wytapiać wosk, zbudowałem wokół Perseusza, a raczej wokoło formy, piec. Zrobiłem go z cegieł, które kładłem warstwami, jedna na drugą, zostawiając między nimi liczne szczeliny, by ogień mógł lepiej przeciągać. Potem zacząłem nakładać ostrożnie drzewo i utrzymywałem przez dwa dni i dwie noce ustawiczny ogień, aż wszystek wosk wytopił się i forma wypaliła

się doskonale. Wtedy wziąłem się natychmiast do kopania jamy wedle wszelkich reguł sztuki, by umieścić w niej formę.

Wykopawszy jamę, podniosłem formę przy pomocy kołowrotów i konopnych lin i obliczywszy wszystko jak najdokładniej, zawiesiłem ją łokieć nad dnem, tak że unosiła się w samym środku jamy. Potem opuściłem ją z wolna na dno i ustawiłem z największą ostrożnością, jaką wyobrazić sobie można. Skończywszy tę piękną pracę, zacząłem pokrywać formę tą samą ziemią, którą wygrzebałem. W miarę jak dosypywałem ziemi, umieszczałem przetchliny, to jest kanaliki z wypalonej gliny, jakich używa się do wodociągów i innych podobnych rzeczy. Gdy utwierdziłem doskonale formę, widziałem, że robotnicy moi zrozumieli dobrze sposób, w jaki należy przysypywać je ziemią i umieszczać rury we właściwych miejscach, choć sposób mój był zupełnie inny od sposobów używanych przez wszystkich innych mistrzów tej sztuki. Byłem więc przekonany, że mogę im zaufać, i zwróciłem się do pieca, który kazałem wypełnić licznymi odpadkami miedzi i innymi kawałkami kruszców. Ułożyłem je warstwami wedle reguł sztuki, tak by płomienie mogły znaleźć sobie drogę między szparami, skutkiem tego metal rozpala się prędzej i topnieje w płynną masę; potem kazałem ochoczo zapalić ogień w piecu. Nałożyli drew sosnowych i ogień z powodu zawartości żywicy w drzewie i dobrego urządzenia mego pieca płonął tak żywo, że musiałem dawać baczenie już to na tę, już na ową stronę. Wysiłek był tak wielki, że z trudem znieść go mogłem, mimo to zmuszałem się do pracy. W dodatku zajęła się pracownia i baliśmy się, by dach nie runął na nas. Z drugiej strony, od ogrodu, niebo napędzało tyle deszczu i wiatru, że oziębiało mi piec. Walcząc z tymi przeciwnościami przez godzin kilka, zmęczyłem się tak pracą, że nawet silna natura moja nie mogła oprzeć się temu. Opadła mnie najgwałtowniejsza gorączka, tak że musiałem odejść i położyć się do łóżka (II, 37).

I tak dalej wśród ogni przypadkowych, ogni sztucznych i stanów gorączkowych ciała, aż po wielu wysiłkach jego posąg przybierze kształt.

Jeżeli jednak ogień jest żywiołem boskim, to człowiek, ucząc się go wytwarzać, zdobywa władzę, która przedtem zastrzeżona była dla bogów, i dlatego nawet ogień zapalany w świątyni jest aktem pychy. Cywilizacja grecka od razu przypisuje zdobyciu ognia tę konotację pychy; jest znamienne, że wszystkie pochwały Prometeusza – nie tylko

w tragedii greckiej, ale i w sztuce późniejszej – kładą nacisk nie tyle na dar ognia, ile na wywołaną przez niego karę.

Ogień jako doświadczenie objawienia

Kiedy artysta godzi się z myślą, że jest podobny bogom, i przyznaje to z dumą i *hybris*, widząc w dziele sztuki substytut boskiego tworu, pojawia się wraz z dekadencką wrażliwością zrównanie doświadczenia estetycznego z ogniem i ognia z objawieniem.

Pojęcie (choć nie nazwa) objawienia pojawia się u Waltera Patera w Zakończeniu jego *Renesansu* (1873). Nie bez powodu słynne Zakończenie rozpoczyna się cytatem z Heraklita. Rzeczywistość jest sumą sił i czynników, które stają się i stopniowo niszczeją, a tylko poprzez powierzchowne doświadczenie wydają się nam spoiste i utrwalone w uporczywej obecności: „Lecz te przedmioty rozsypują się, kiedy refleksja usiłuje je ująć; siły przyciągające zdają się pozostawać w zawieszeniu jakby za sprawą czarodziejskiej różdżki". Znajdujemy się więc w świecie wrażeń niestałych, migotliwych, niepewnych; przyzwyczajenie rwie się, zwykłe życie obraca się wniwecz, pozostają z niego pojedyncze chwile, dające się uchwycić na mgnienie oka, znikające natychmiast.

> W każdej chwili pewien kształt dłoni lub twarzy osiąga doskonałość, pewien odcień wzgórz lub morza okazuje się bardziej wyszukany od innych, pewien odcień namiętności, intuicja lub pewnego rodzaju intelektualne podniecenie stają się dla nas nieodparcie rzeczywiste i pociągające, jednak tylko w tej jednej chwili [...] Przedłużać tę ekstazę, oto warunki udanego życia [...] Choć wszystko topnieje u naszych stóp, możemy jednak uchwycić każdą wyjątkową namiętność i każdy sąd, który zdaje się na chwilę uwalniać ducha, każde poruszenie zmysłów, niezwykłe barwy, dziwne zapachy, dzieło rąk artysty lub twarz przyjaciela.

Ekstaza estetyczna i zmysłowa odczuwana jest w sensie blasku przez wszystkich pisarzy dekadenckich. Tym jednak, który jako pierwszy

połączył ekstazę estetyczną z pojęciem ognia, był bodaj Gabriele D’Annunzio, którego nie skojarzymy sobie banalnie tylko z wyświechtanym wyrażeniem „płomień jest piękny”. Myśl o ekstazie estetycznej jako doświadczeniu ognia pojawia się w jego powieści zatytułowanej właśnie *Ogień* (1900). Wobec piękna Wenecji Stelio Effrena przeżywa doświadczenie ognia:

> Każda chwila wówczas drżała w rzeczach, jak błyskawica oślepiająca. Od krzyżów wzniesionych na modlitwami nabrzmiałych kopułach, od wątłych kryształków solnych wiszących pod łukiem mostów, wszystko skrzyło w najwyższej radości światła. I jak żeglarz z bocianiego gniazda rzuca z pełnych piersi ostry okrzyk niespokojnej załodze, co kłębi się w dole na kształt burzy, tak anioł złoty ze szczytu wieży najwyższej cisnął wreszcie wieść płomienną. I oto zjawił się. Zjawił się, siedząc na chmurze jak na wozie ognistym, wlokąc za sobą skraj purpury.

William Turner *Wenecja o świcie z dzwonnicą św. Marka widziana z hotelu Europa*, 1840, Londyn, Tate Gallery

A teraz najważniejszy teoretyk objawienia, James Joyce, którego źródłem inspiracji był właśnie przeczytany przez niego i ukochany *Ogień* D'Annunzia. „Pod pojęciem epifanii rozumiał nagłe duchowe manifestacje, bądź to w pospolitości mowy i gestu, bądź też w godnym zapamiętania stanie samego umysłu" (*Stefan bohater*, 1944). To doświadczenie pojawia się u Joyce'a zawsze jako doświadczenie płomienne. Słowo „ogień" powraca w *Portrecie artysty z czasów młodości* (1916) pięćdziesiąt dziewięć razy, „płomień" i „płomienny" trzydzieści pięć razy, pomijając już inne kojarzące się z nimi określenia jak „promienność" i „blask". W *Ogniu* Foskarina słucha słów Stelia i czuje się „wciągnięta w tę atmosferę rozżarzoną jak w kuźni". Dla Stefana Dedalusa ekstaza estetyczna przejawia się zawsze jako blask i zostaje wyrażona słonecznymi metaforami; to samo dotyczy Stelia Effreny. Porównajmy dwa tylko fragmenty.

D'Annunzio w *Ogniu:*

> Łódź skręciła z wielką siłą. Dopełniał się cud. Pierwsze promienie słońca strzeliły nad drżącym żaglem, rozzłociły anioły na dzwonnicach San Marco i San Giorgio Maggiore, zapaliły kulę Fortuny i uwieńczyły blaskami pięć mitr Bazyliki [...] „Chwała cudowi!" Nadludzkie uczucie potęgi i wolności wydęło serce młodziana, jak wiatr wydymał przejaśniony dlań żagiel. Stał w purpurowej świetności żagla jak w świetności krwi własnej.

I Joyce w *Portrecie*:

> Myśli jego błądziły w mroku zwątpień i niewiary w siebie, rozświetlane niekiedy błyskawicami intuicji, lecz błyskawicami o tak jasnym blasku, że w tych chwilach ziemia znikała mu spod stóp, jakby ogarnięta ogniem; potem język jego niedołężniał, a wzrok nie odpowiadał na pytania zawarte w oczach innych; odczuwał wówczas tylko, że duch piękna otulił go jakby płaszczem [...]

Ogień przynoszący odrodzenie

Pamiętamy, że dla Heraklita wszechświat w każdej epoce odradza się poprzez ogień. Wydaje się, że w bardziej jeszcze zażyłych stosunkach z ogniem był Empedokles, który – może po to, aby przekonać zwolenników o swojej boskości – rzucił się (zdaniem niektórych) w krater Etny. To ostateczne oczyszczenie, ten wybór unicestwienia się w ogniu urzekał poetów wszystkich czasów – wystarczy wymienić Hölderlina (*Śmierć Empedoklesa*, 1798):

> Nie czujesz tego? Wraca
> Ów piękny czas mojego życia dziś
> Ach jeszcze raz i rzecz największa stoi
> U drzwi: na górę, synu, na sam szczyt
> Tej starej świętej Etny udać nam się godzi,
> Bo są obecni bardziej Bogowie na wyżynach.
> Dziś jeszcze pragnę własnymi oczyma
> Zobaczyć rzeki i wyspy i morze.
> Pożegna mnie zwlekając nad złotymi
> Wodami światło słońca przy rozstaniu,
> Wspaniałe i młodzieńcze, którem niegdyś
> Najpierw pokochał. Potem rozbłysną wokół milczące
> Odwieczne gwiazdy, podczas gdy ku górze
> Wypłynie ziemi żar z przepastnych głębin
> I czule dotknie nas Wszechwzruszający
> Duch, Eter, o tak, wtedy!

W każdym razie między Heraklitem a Empedoklesem występuje inny aspekt ognia; jawi się on nie tylko jako żywioł twórczy, lecz także jako żywioł jednocześnie niszczycielski i przynoszący odrodzenie. Stoicy mówili nam o obróceniu się w ogień jako o powszechnym pożarze (lub o pożarze i końcu świata), przez który każda rzecz, jako że od ognia pochodzi, do ognia wraca na zakończenie swojego cyklu ewolucyjnego. Myśl o obróceniu się w ogień sama w sobie nie obejmuje bynajmniej sugestii, że oczyszczenie przez ogień może nastąpić z woli i za sprawą

człowieka. Nie ulega jednak wątpliwości, że u podstaw wielu ofiar opartych na ogniu jest pogląd, iż ogień, niszcząc, oczyszcza i odradza. Stąd sakralny charakter stosu.

Święty Dominik pali księgi albigensów miniatura Wincentego z Beauvais z rękopisu *Le miroir historial* XV w., Chantilly, Musée Condé

Minione wieki pełne są stosów, nie tylko tych dla średniowiecznych heretyków, ale i tych dla czarownic palonych w czasach nowożytnych, przynajmniej aż do XVIII wieku. I tylko estetyzm D'Annunzia włożył w usta Mili di Codro słowa „płomień jest piękny". Straszne są stosy, które były karą dla tylu heretyków – straszne i dlatego, że zapalano je po zastosowaniu innych tortur. Niech nam wystarczy opis (ze *Storia di fra Dolcino eresiarca*, XIII w.) męczarni brata Dulcyna po tym, jak wraz z żoną Małgorzatą oddano go w ręce władzy świeckiej. Przy dźwiękach wszystkich dzwonów w mieście wsadzeni zostali na otoczony przez katów wóz, z którym szło wojsko. Wóz objechał całe miasto, a na

każdym rogu ulic szarpano ciała skazańców rozgrzanymi do czerwoności obcęgami. Małgorzatę spalono najpierw, w obecności Dulcyna, któremu nie drgnął żaden mięsień twarzy; nie wydawał on też jęków, gdy obcęgami kąsano mu ciało. Potem wóz ruszył dalej, kaci zaś zanurzali swoje żelaza w garnki pełne rozżarzonych węgli. Dulcyna poddano innym torturom; przez cały czas zachował milczenie, wzruszył tylko lekko ramionami, gdy obcinano mu nos, i głęboko westchnął – brzmiało to jak skowyt – gdy wyrywano mu członek. Jego ostatnie słowa wyrażały brak skruchy; powiedział też, że na trzeci dzień zmartwychwstanie. Spalono go później, a prochy rozrzucono na wietrze.

Dla inkwizytorów każdej epoki, rasy i religii ogień oczyszcza z grzechów nie tylko istoty ludzkie, lecz także książki. Jest wiele przypadków palenia stosów książek; dochodziło do tego przez niedbalstwo, przez ciemnotę, ale również w celu oczyszczenia i unicestwienia świadectw zwyrodniałej sztuki – jak w przypadku stosów nazistowskich.

Gorliwi przyjaciele w trosce o moralność i zdrowie umysłu Don Kichota palą jego złożoną z romansów bibliotekę. Płonie biblioteka w *Auto da fé* Eliasa Canettiego (1935), stos przypomina nam tu ofiarę Empedoklesa („Gdy płomienie go wreszcie dosięgają, zaczyna śmiać się tak głośno, jak nie śmiał się jeszcze nigdy w życiu”). Płoną książki skazane na zniknięcie w powieści *451º Fahrenheita* Raya Bradbury’ego (1953). Płonie z woli przeznaczenia, lecz także wskutek pierwotnej cenzury, moja biblioteka opactwa w *Imieniu róży* (1980).

Fernando Báez w *Historia universal de la destrucción de libros* (2004) pyta, z jakich przyczyn ogień był dominującym czynnikiem przy niszczeniu książek. I odpowiada:

> Ogień jest żywiołem zbawiennym i dlatego prawie wszystkie religie posługują się nim, oddając cześć swoim bóstwom. Owa moc strzegąca życia jest jednak także – pamiętajmy – mocą niszczycielską. Niszcząc za pomocą ognia, człowiek bawi się poprzez ogień w Boga, pana życia i śmierci. W ten sposób utożsamia się z oczyszczającym kultem słonecznym i z wielkim

mitem destrukcji, urzeczywistnianym prawie zawsze za sprawą pożogi. Przyczyna stosowania ognia jest oczywista: sprowadza on ducha dzieła do czystej materii.

Pożary powszechne dzisiaj

Ogień niszczy w każdym wojennym epizodzie, od baśniowego ognia greckiego, przedmiotu najróżniejszych domysłów (była to tajemnica wojskowa, taka, że trudno o większą, i chciałbym tu przypomnieć piękną powieść, którą poświęcił jej Luigi Malerba: *Il fuoco greco*, 1990), po przypadkowe odkrycie prochu strzelniczego przez Bertholda Schwarza, który ginie za karę w ogniu. Ogień jest karą dla tych, którzy na wojnie prowadzą podwójną grę: „Ognia!" – brzmi rozkaz podczas każdej egzekucji, jak gdyby wzywało się początki życia, aby szybciej nastąpił epilog śmierci. Jednak to wybuch bomby atomowej był tym wojennym ogniem, który bodaj najbardziej przeraził ludzkość – mówię o całej ludzkości, która po raz pierwszy dowiedziała się na całej kuli ziemskiej, do czego doszło w jednym jej miejscu.

Jeden z pilotów, którzy zrzucili bombę na Nagasaki, napisał: „Światło tysiąca słońc zalało nagle kabinę. Musiałem zamknąć na dwie sekundy oczy, chociaż chroniły je ciemne okulary". Czytamy w *Bhagawadgicie*: „Na kształt tysięcy słońc, nagle wśród niebios rozbłysłych, rozjarzyła się chwała najwyższego Pana [...] Jam jest [...] co zniszczenie w świat niesie, zjawiony na ziemi, by [...] ludzkość śmiercią razić". Te słowa przyszły na myśl fizykowi Robertowi Oppenheimerowi po wybuchu pierwszej bomby atomowej.

Zbliżamy się teraz dramatycznie do końca mojego wywodu oraz – chociaż nie tak prędko – do zakończenia przygody człowieka na Ziemi lub przygody Ziemi we wszechświecie. W wyższym bowiem niż kiedykolwiek stopniu są obecnie zagrożone trzy z pierwotnych żywiołów: powietrze zabijane skażeniem środowiska i dwutlenkiem węgla, woda z jednej strony zanieczyszczana, a z drugiej – coraz mniej obfita, i ziemia. Tryumfuje jedynie ogień pod postacią upałów, które

wyjaławiają ziemię, burząc porządek pór roku, a powodując topnienie lodowców, nakłonią morza, by ją zalały. Bush i Chiny odrzucają protokół z Kioto, a my maszerujemy w stronę śmierci poprzez ogień i mało nas interesuje, czy po naszym holokauście wszechświat się odrodzi, bo nie będzie on już nasz.

Zalecał Budda w swoim *Kazaniu o ogniu*:

> O mnisi, wszystko płonie! A co płonie? Wzrok płonie, o mnisi, kształty i barwy płoną, świadomość wzrokowa płonie, styczność wzrokowa i każde uczucie zależne od kontaktu oka ze swoimi przedmiotami – uczucie postrzegane jako przyjemne, nieprzyjemne lub obojętne – także ono płonie. Poprzez co płonie? Płonie poprzez ogień przywiązania [...] Płonie, mówię wam, z powodu narodzin, starości i śmierci, kary, żalów, kłopotów, udręki i zniechęcenia. Słuch płonie, płoną dźwięki [...] Płonie węch, płoną zapachy [...] Gust płonie, o mnisi, płoną smaki [...] Dotyk płonie, o mnisi [...] Umysł płonie, o mnisi [...] O mnisi, widząc to wszystko, szlachetny uczeń, który przyswoił sobie nauki, pogodnie traci złudzenia względem wzroku, kształtów i barw [...] względem słuchu i dźwięków. Pogodnie traci złudzenia wobec zapachów [...] wobec każdej rzeczy, która powstaje w zależności od kontaktu języka ze swoimi przedmiotami, bez względu na to, czy postrzegana jest jako przyjemna, nieprzyjemna lub obojętna.

Ludzkość nie potrafiła jednak wyrzec się (przynajmniej częściowo) przywiązania do swoich zapachów, smaków, dźwięków i przyjemności dotyku – oraz do płodzenia ognia przez pocieranie. Powinna była może pozostawić jego płodzenie bogom, którzy dawaliby go nam tylko od czasu do czasu pod postacią piorunów.

[La Milanesiana 2008, Cztery żywioły]

Giorgio de Chirico *Niepokojące muzy*, 1916, zbiory prywatne

Niewidzialność

Dlaczego jest nieprawdą, że Anna Karenina mieszkała na Baker Street

Rozwijałem dotąd przewidziane tematy – absolut, brzydotę i ogień – w sposób multimedialny, wykorzystując wiele obrazów. Teraz jednak tematem jest niewidzialność; jak można pokazać niewidzialne?

Tym razem zajmę się sposobem, w jaki widzimy osobliwe istoty niebędące naturalnymi – jeśli przez to określenie rozumiemy twory natury, takie jak drzewa i ludzie – które jednak żyją wśród nas, my zaś skłonni jesteśmy mówić o nich, jak gdyby rzeczywiście istniały: mam na myśli postacie literackie lub dokładniej – istoty zwane wymyślonymi lub fikcyjnymi.

Postacie prozy narracyjnej są nie tylko wymyślone, więc na zdrowy rozum nieistniejące (a to, co nie istnieje, nie może być widziane). Są też niewidzialne dlatego, że nie przedstawiają ich obrazy, lecz słowa; do tego często nie opisuje się ich nawet z obfitością fizycznych szczegółów.

A przecież te postacie istnieją w jakiś sposób poza powieściami, w których je nam przedstawiono, i żyją w niezliczonych podobiznach wszelkiego rodzaju. Dlatego sięgnę do wizerunków wielu niewidzialnych i nie będzie to po prostu retoryczna strategia. Chodzi o to, że pewne postacie fikcyjne stały się jak najbardziej widoczne dzięki wielu wyobrażeniom powstałym poza tekstami, w których się narodziły. A co oznacza dla postaci zrodzonej z danego tekstu żyć poza nim? Problem jest poważny, jeśli dobrze nad nim się zastanowić.

O wyglądzie zewnętrznym Anny Kareniny Tołstoj nie mówi nam wiele oprócz tego, że była piękna i urzekająca. Przeczytajmy:

> Wroński [...] poczuł, że musi raz jeszcze na nią spojrzeć: nie dlatego, że była bardzo piękna, i nie dlatego, że od całej jej postaci bił jakiś wytworny i dyskretny urok, ale ponieważ w chwili gdy go mijała, wyraz jej ślicznej twarzy tchnął szczególnie łagodną tkliwością [...] spojrzenie jej błyszczących szarych oczu, które od niezwykle gęstych rzęs wydawały się ciemne, zatrzymało się na jego twarzy przyjaźnie i z uwagą, jakby wyrażając uznanie [...] Kitty widywała Annę codziennie, była w niej zakochana i wyobrażała ją sobie koniecznie w sukni lila, teraz jednak, ujrzawszy ją w czarnej sukni, przekonała się, że nie miała dotąd pojęcia o całym uroku Anny. Zobaczyła ją teraz zupełnie inną, niż się spodziewała. Zrozumiała teraz, że Anna nie mogła być w sukni lila. Urok Anny na tym właśnie polegał, że zaćmiewała swą własną toaletę, tak że ta stawała się na niej jakby niewidoczna. Tej czarnej sukni ze wspaniałymi koronkami również nikt nie dostrzegał, tworzyła jedynie ramę; widać było tylko samą Annę, naturalną, prostą, wykwintną, a zarazem wesołą i ożywioną [...] Była zachwycająca w swej skromnej czarnej sukni, zachwycające były jej niezbyt szczupłe, kształtne ramiona w bransoletach, zachwycająca – mocna szyja okolona sznurem pereł, zachwycające – faliste, nieco rozrzucone włosy, zachwycające – wdzięczne, lekkie ruchy drobnych stóp i rąk, zachwycająca – ta piękna, dysząca życiem twarz... Ale w tej piękności było coś przerażającego, coś okrutnego.

Ten opis mógłby dotyczyć Sophii Loren, Nicole Kidman, Michelle Obamy lub Carli Bruni. Wiemy też, ile różnych Karenin przekazała nam tradycja.

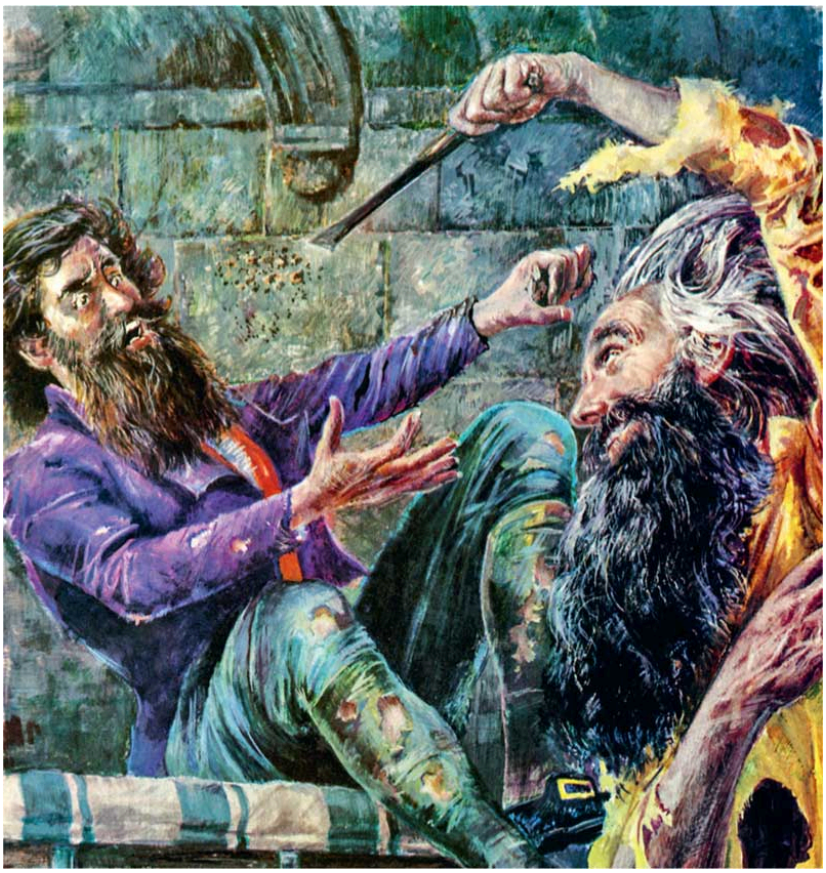
Całkiem nieźle jak na kogoś niewidzialnego.

Kiedy w 1860 roku Aleksander Dumas chciał dotrzeć do Garibaldiego, zatrzymał się w Marsylii, skąd miał odpłynąć na Sycylię, i obejrzał zamek If, gdzie jego Edmund Dantès – późniejszy hrabia Monte Christo – spędził czternaście lat jako skazaniec i gdzie odwiedził go w celi ksiądz Faria. Dumas odkrył wtedy, że zwiedzającym pokazywano celę Monte Christo i że przewodnicy mówili o nim i o Farii jako o postaciach historycznych, a nie wiedzieli, że w tym samym zamku więziono człowieka rzeczywiście istniejącego, jakim był Mirabeau.

Komentarz Dumasa: „Przywilejem powieściopisarzy jest tworzenie postaci, które zabijają postacie historyków. A to dlatego, że historycy wywołują tylko duchy, powieściopisarze zaś tworzą osoby z krwi i kości”.

Roman Ingarden powiedział, że w sensie ontologicznym postacie fikcyjne są niedookreślone, czyli że znane nam są nieliczne ich cechy; natomiast postacie realne są jego zdaniem całkowicie określone i jesteśmy w stanie przypisać im wszelkie cechy wyróżniające. Sądzę, że się mylił. W rzeczywistości nikt nie może wyliczyć wszystkich cech danego indywiduum, są one potencjalnie nieograniczone, cechy postaci fikcyjnej zaś są ściśle ograniczone przez dotyczący jej tekst i tylko te wymienione w tekście liczą się przy identyfikacji.

Basil Rathbone Greta Garbo i Fredric March w filmie *Anna Karenina*, 1935, reż. Clarence Brown



Peter Morgan ilustracja do *Hrabiego Monte Christo*, XX w., zbiory prywatne

Ja przecież znam Renza Tramaglina [z *Narzeczonych* Manzoniego] lepiej od własnego ojca. Co się tyczy ojca, nie znam i nigdy nie poznam Bóg wie ilu epizodów z jego życia, ilu myśli sekretnych i nigdy niewypowiedzianych, ile ukrytego niepokoju, ilu niewyrażonych obaw i radości – i tak podobnie jak historycy Dumasa będę dalej fantazjować o tym drogim mi duchu. Co do Renza Tramaglina jest wręcz przeciwnie: wiem o nim wszystko, co powinienem wiedzieć, a to, czego Manzoni mi nie powiedział, jest bez znaczenia dla mnie, dla Manzoniego i dla Renza jako postaci powieściowej.

Czy tak jest naprawdę? Twierdzenie zawarte w utworze literackim powinno zawsze być fałszywe właśnie dlatego, że mówi nam o rzeczach wymyślonych, które w konsekwencji nigdy nie miały miejsca w świecie rzeczywistym. A przecież my nie uważamy takich twierdzeń za kłamstwa, nie oskarżamy o kłamstwo Homera czy Cervantesa. Wiemy

doskonale, że czytając tekst narracyjny, zawieramy milcząco pakt z autorem, który udaje, że mówi coś prawdziwego, my zaś udajemy, że traktujemy go poważnie – zupełnie jak dzieci, które stosując w zabawie swój wspaniały funkcjonalny czas przeszły, mówią: „Ja byłem bandytą, a ty byłeś policjantem”. Kiedy tak robimy, każde zawarte w utworze literackim twierdzenie nakreśla i stanowi świat możliwy, a wszystkie nasze sądy dotyczące prawdy lub fałszu odnosić się będą nie do świata realnego, ale do świata możliwego w tej fikcji. I tak w świecie możliwym Arthura Conan Doyle’a będzie fałszem, że Sherlock Holmes mieszka nad brzegiem Spoon River, a w świecie możliwym Tołstoja będzie fałszem, że Anna Karenina mieszka na Baker Street.

Jest wiele światów możliwych. Na przykład świat możliwy moich pragnień, w którym wyobrażam sobie, co mogłoby się stać, gdybym jako rozbitek znalazł się na bezludnej wyspie wraz z Sharon Stone. Każdy świat możliwy jest ze swojej natury niepełny i wybiera sobie za tło wiele aspektów świata rzeczywistego. W świecie moich marzeń, gdybym znalazł się w Polinezji wraz z Sharon Stone, wyspa miałaby na pewno wieniec z palm wokół plaży z białego piasku i inne podobne rzeczy, których można oczekiwać w świecie rzeczywistym.

Rekonstrukcja Baker Street w studiu Stoll w Cricklewood (Londyn) do filmu *Sherlock Holmes*, „The Illustrated London News”, 6 sierpnia 1921

Także światy możliwe narracyjne nie mają nigdy za tło scenerii zbyt różnej od tej, w której żyjemy. Nie dzieje się tak nawet w bajkach; jeśli występują w nich mówiące ludzkim głosem zwierzęta w lesie, to ten las jest jednak taki jak lasy w świecie rzeczywistym. Akcja opowiadań o Sherlocku Holmesie toczy się w Londynie takim, jaki jest lub był, i poczulibyśmy się nieswojo, gdyby doktor Watson przemierzał nagle Saint James Park z zamiarem obejrzenia wieży Eiffla stojącej nad Dunajem na rogu Prospektu Newskiego. Powieściopisarz wprawdzie

mógłby nas wprowadzić do jakiegoś świata możliwego w tym rodzaju, ale żebyśmy potrafili go zaakceptować, musiałby się posłużyć wieloma zabiegami narracyjnymi (na przykład uciekając się do zjawisk z zakresu dyslokacji przestrzenno-czasowej lub podobnych). Jednak w ostatecznym rozrachunku, aby opowiadanie miało sens, wieża Eiffla powinna być taka jak w Paryżu.

Niekiedy świat fikcyjny może stać w jawnej sprzeczności ze światem realnym. Na przykład Szekspir w *Zimowej opowieści* mówi nam, że akcja sceny 3 aktu III toczy się w Czechach, na bezludnej równinie nad morzem – a w świecie rzeczywistym nie istnieją czeskie plaże, podobnie jak nie istnieją nadmorskie miejscowości w Szwajcarii. Nam jednak nietrudno jest uwierzyć (albo tak udawać), że w tym świecie możliwym Czechy leżą nad morzem. Kto zawiera wymyśloną umowę, jest zazwyczaj niewybredny albo niedostatecznie poinformowany.

Joseph Wright of Derby *Antygon wśród burzy ścigany przez niedźwiedzia*, na podstawie *Zimowej opowieści* Williama Szekspira, akt III, scena 3, 1790, kolekcja prywatna

Po ustaleniu tych różnic między narracyjnym światem możliwym a światem rzeczywistym przyjmujemy zwykle, że stwierdzenie „Anna Karenina popełniła samobójstwo, rzucając się pod pociąg” nie jest prawdziwe w taki sam sposób, w jaki prawdziwe jest historyczne stwierdzenie, że „Adolf Hitler popełnił samobójstwo w berlińskim bunkrze”.

A jednak jak to się dzieje, że podobnie jak na egzaminie z historii oblalibyśmy studenta mówiącego, iż Hitlera rozstrzelano nad jeziorem Como, tak na egzaminie z literatury oblalibyśmy młodą osobę utrzymującą, iż Anna Karenina uciekła na Syberię z Aloszą Karamazowem?

Na powyższe pytanie łatwo odpowiedzieć pod kątem logiki i semiotyki, uznawszy, że prawdą jest, iż „Anna Karenina popełniła

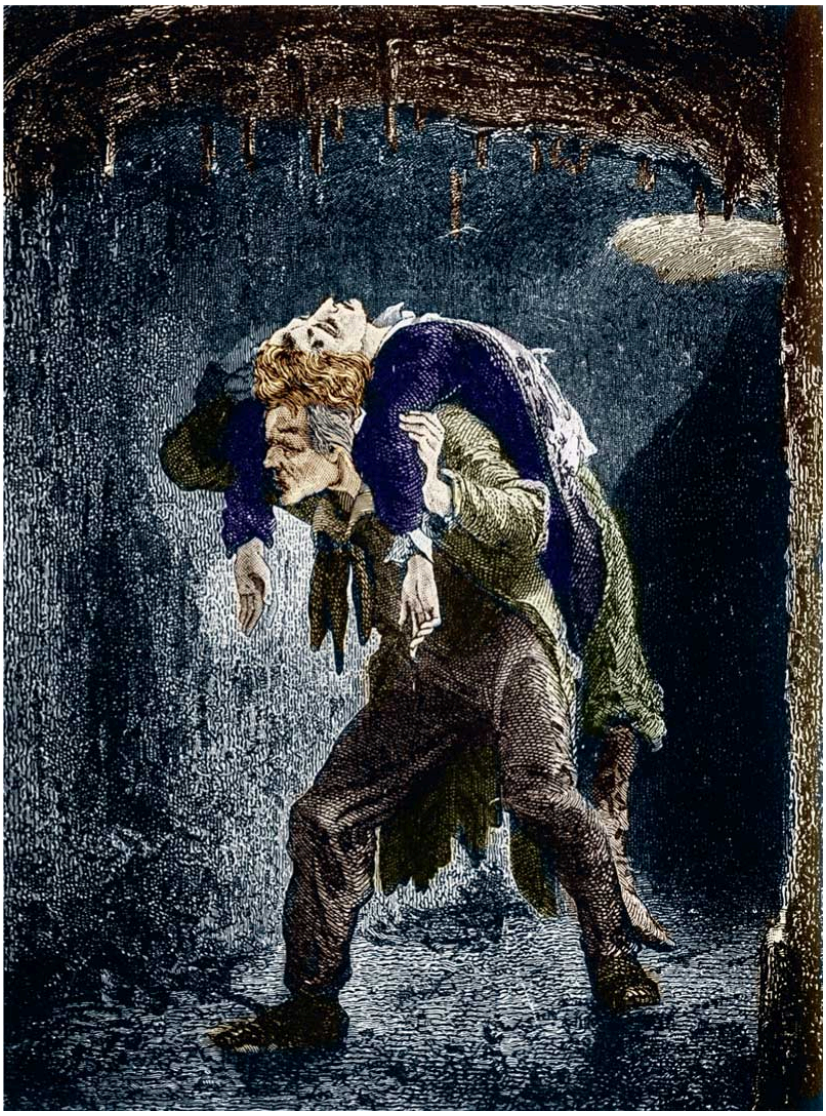
samobójstwo, rzucając się pod pociąg”, gdyż chodzi tylko o konwencjonalny, szybszy sposób powiedzenia, że „prawdą jest, że w świecie rzeczywistym Tołstoj napisał, iż Anna Karenina popełnia samobójstwo, rzucając się pod pociąg”. Do tego samego świata należą więc Tołstoj i Hitler, a nie Hitler i Anna Karenina.

I tak z punktu widzenia logika samobójstwo Anny Kareniny byłoby prawdą *de dicto* [w słowach], samobójstwo Hitlera zaś prawdą *de re* [w rzeczywistości]. Lub lepiej jeszcze: sprawa Anny Kareniny nie dotyczy treści oznaczanej wyrażenia, tylko jego formy oznaczającej. Wyjaśnijmy to bliżej. Możemy wyrażać twierdzenia prawdziwe o postaciach literackich w ten sam sposób, w jaki możemy powiedzieć, że prawdą jest, iż *Piąta symfonia* Beethovena jest w c-moll (a nie w F-dur jak *Szósta*) i zaczyna się od czteronutowego „motywu losu”. Byłby to sąd o partyturze. *Anna Karenina* zaczyna się od maksymy („Wszystkie szczęśliwe rodziny są do siebie podobne, każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób”), co jest kwestią opinii, ale zaraz potem następuje stwierdzenie faktu („W domu Obłońskich panował całkowity zamęt”), co do którego nie powinniśmy pytać, czy prawdą jest, że w domu Obłońskich panował zamęt, ale czy prawdą jest, że w partyturze nazwanej *Anna Karenina* naprawdę napisano: „W domu Obłońskich panował zamęt”, czyli rosyjski odpowiednik tego zdania.

To rozwiązanie jednak nas nie zadowala. Partytura muzyczna (pomijając niezliczone problemy jej interpretacji) jest przede wszystkim zestawem instrukcji wiodących do wytworzenia pewnej sekwencji dźwięków; dopiero potem pojawia się prawdziwy problem przyjemności, sądu estetycznego, uczuć wywołanych przez *Piątą symfonię*. Podobnie słowa z pierwszej strony powieści zatytułowanej *Anna Karenina* skłaniają nas do myślenia o pewnym stanie rzeczy w domu Obłońskich i właśnie w odniesieniu do tego stanu rzeczy stwierdzimy, czy coś jest prawdą, czy fałszem. Mówiąc zupełnie jasno: jeśli przyjmujemy za prawdę, że na początku *Anny Kareniny* napisano:

„W domu Obłońskich panował całkowity zamęt”, nie zdecydowaliśmy jeszcze, czy jest, czy nie jest prawdą, że w domu Obłońskich panował całkowity zamęt, a przede wszystkim nie zdecydowaliśmy jeszcze, czy ten zamęt oprócz bycia prawdziwym w świecie możliwym Tołstoja nie jest w jakiś sposób prawdziwy także dla nas, w naszym codziennym świecie.

Prawdą jest, że partytura zwana Biblią zaczyna się od *Bereszit* [Na początku], lecz mówiąc, że Abraham zamierzał złożyć w ofierze syna (często usiłujemy zinterpretować ten fakt w sensie alegorycznym, mistycznym lub moralnym), nie odnosimy się do hebrajskiej partytury oryginalnej (której 99 procent mówiących o Kainie lub o Abrahamie nie zna) i mówimy o treści oznaczanej, nie o formie oznaczającej tej książki – treści oznaczane zaś można interpretować także za pomocą innych słów, fresków i filmów, które nie pojawiają się w partyturze oryginalnej.



Émile Bayard *Jean Valjean niosący na ramionach Mariusza w paryskich kanałach*, ilustracja do *Nędzników* Wiktora Hugo, 1862

Problem, czy można formułować prawdziwe twierdzenia o postaciach fikcyjnych, nie ma nic wspólnego z problemem słów, którymi się je przedstawia. Wielu z was czytało zapewne piękne tomiki z serii Scala d'Oro, streszczenia wielkich dzieł literatury dokonane przez znakomitych pisarzy na użytek dorastającej młodzieży. Nie było oczywiście wśród nich *Anny Kareniny* ze względu na trudności, jakie przedstawiałoby streszczenie tego dzieła dla dzieci i nastolatków, ale byli na przykład *Nędznicy* i *Kapitan Fracasse*. Dzięki tym tomikom wielu Włochów wie, kim byli Jean Valjean i baron de Sigognac, choć nie

widzieli nigdy owej partytury, jaką były oryginalne teksty. Jak mogły te postacie przeżyć – przeżyć całkiem nieźle – poza partyturą, która je stworzyła?

Nikt nie zaprzeczy, że Hitler i Anna Karenina są dwoma typami bytów różnych, o różnym statusie ontologicznym. Musimy jednak przyznać, że często także nasze twierdzenia historyczne są *de dicto* zupełnie jak te dotyczące postaci powieściowych: uczniowie piszący w wypracowaniu z historii współczesnej, że Hitler popełnił samobójstwo w berlińskim bunkrze, nie donoszą o czymś, co jest im znane z bezpośredniego doświadczenia, ale stwierdzają po prostu, że tak napisano w ich podręcznikach historii.

Inaczej mówiąc, oprócz sądów zależnych od mojego bezpośredniego doświadczenia (w rodzaju „pada deszcz”) wszystkie sądy, jakie mogę wyrazić na podstawie swojej wiedzy z zakresu kultury, zależą od informacji zawartych w encyklopedii, z której dowiaduję się zarówno o tym, jaka odległość dzieli Ziemię od Słońca, jak i o tym, że Hitler umarł w berlińskim bunkrze. Ponieważ nie byłem tam i nie sprawdzałem, ufam tym informacjom, bo zadanie informowania mnie zarówno o Słońcu, jak o Hitlerze powierzyłem wyspecjalizowanym uczonym.

Ponadto każda prawda zawarta w encyklopedii może zostać poddana rewizji. Jeśli mamy umysł otwarty i sprzyjający nauce, musimy być gotowi na to, że pewnego dnia zostaną odkryte nowe dokumenty, które dowiodą, iż Hitler nie zmarł w bunkrze, lecz uciekł do Argentyny, że spalone w bunkrze ciało nie było jego ciałem, że jego samobójstwo wymyślili w celach propagandowych Rosjanie albo nawet że bunkra w ogóle nie było. I rzeczywiście, choć istnieje zdjęcie Churchilla siedzącego tam, gdzie był bunkier, według niektórych jego lokalizacja budzi wątpliwości. Natomiast nie może być i nie będzie nigdy podane w wątpliwość to, że Anna Karenina popełniła samobójstwo, rzucając się pod pociąg.

Postacie fikcyjne mają nad postaciami historycznymi jeszcze jedną przewagę. W historii zawsze jesteśmy niepewni co do tożsamości Człowieka w Żelaznej Masce lub Kaspara Hausera, nie jesteśmy pewni, czy Anastazja Nikołajewna Romanowa została zamordowana wraz z całą carską rodziną, czy też przeżyła i była tą czarującą pretendentką uosobioną potem przez Ingrid Bergman. I przeciwnie: czytamy Arthura Conan Doyle'a, będąc pewni, że kiedy Sherlock Holmes mówi o Watsonie, odnosi się zawsze do tej samej osoby, że nie ma w Londynie dwóch osób o tym samym nazwisku i tych samych cechach charakterystycznych i że osoba występująca w każdym opowiadaniu jest zawsze tą, którą w *Studium w szkarłacie* niejaki Stamford nazywa po raz pierwszy Watsonem. Możliwe jest, że w jakimś niewydanym dotąd opowiadaniu Doyle oświadczy nam, iż Watson skłamał, twierdząc, że zraniono go w bitwie pod Maiwandem podczas wojny afgańskiej albo że jest doktorem medycyny. Jednak także i wtedy ten, który zostałby zdemaskowany jako samochwała, byłby nadal osobą, którą w *Studium w szkarłacie* Stamford nazwał Watsonem.

Problem trwałej tożsamości postaci fikcyjnych jest nadzwyczaj ważny. W 2007 roku ukazała się powieść Philippe'a Doumenca *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, historia policyjnego śledztwa, które dowodzi, że pani Bovary nie otruła się arszenikiem, lecz została zamordowana. Zabawna gierka, która nabiera pewnego smaku dlatego tylko, że czytelnicy wiedzą, iż Emma Bovary faktycznie się otruła. Gdyby tej niezbitej prawdy nie znali, nie bawiłoby ich czytanie o czymś przeciwnym – zupełnie tak jak w historiach alternatywnych, aby docenić opowiadanie, zgodnie z którym Napoleon wygrał bitwę pod Waterloo, trzeba wiedzieć, że zgodnie z prawdą zawartą w encyklopediach tę bitwę przegrał.

Mogę więc podkreślić, że mimo niewątpliwej różnicy ontologicznej między Hitlerem a Anną Kareniną cytujemy zawarte w powieściach twierdzenia i odnosimy się do nich w naszym codziennym życiu

w sposób zgodny z wiarą, jaką w nich pokładamy; są one niezbędne w celu wyjaśnienia, co rozumiemy przez niezbitą prawdę.

Na pytanie, co oznacza, że twierdzenie jest prawdziwe, moglibyśmy odpowiedzieć wraz z Tarskim, iż twierdzenie „śnieg jest biały” (w cudzysłowie, jako forma oznaczająca słowna lub jako twierdzenie jej odpowiadające) jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy śnieg jest biały, czyli pod warunkiem, że śnieg jest taki a taki niezależnie od sposobu, w jaki go określamy. Ta definicja może wprawdzie zadowolić logików, ale nie zadowala zwykłych ludzi. Ja wolałbym powiedzieć, że dane twierdzenie jest bez wątpienia prawdziwe, kiedy jest tak bezsporne jak twierdzenie „Superman jest Clarkiem Kentem” (i na odwrót).

Papież i dalajlama mogą dyskutować przez lata całe o prawdzie takiego twierdzenia jak „Chrystus jest rzeczywiście Synem Bożym”, ale jeśli są ludźmi rozumnymi (i poinformowanymi o faktach), nie będą mogli nie przyznać zgodnie, że Superman jest tą samą osobą co Clark Kent. Żeby więc wiedzieć, czy twierdzenie „Hitler zmarł w berlińskim bunkrze” jest bez wątpienia prawdziwe, musimy sprawdzić, czy jest ono tak samo bezsporne jak twierdzenie „Superman jest Clarkiem Kentem”.

A więc epistemologiczna funkcja twierdzeń powieściowych polega na tym, że można ich użyć jako papierka lakmusowego pozwalającego ustalić niepodważalność wszelkich innych twierdzeń.

Co znaczy jednak powiedzieć, że prawdą jest, iż Anna Karenina popełnia samobójstwo, zamiast powiedzieć tylko, że prawdą jest, iż w powieści Tołstoja tak napisano. Otóż nie ulega wątpliwości, że jeśli ktoś wzrusza się faktem, iż Anna Karenina popełnia samobójstwo, nie oznacza to bynajmniej, że wzrusza się faktem, iż Tołstoj tak napisał.

Docieramy teraz do przyczyny mojego zainteresowania tą problematyką. Jakiś czas temu jeden z kolegów zaproponował mi zorganizowanie seminarium, które miałoby szukać odpowiedzi na pytanie, dlaczego płaczemy (lub przynajmniej się wzruszamy) z powodu zdarzeń dotyczących postaci powieściowych. W pierwszej chwili powiedziałem mu, że sprawa leży w kompetencji psychologów, którzy

badali mechanizmy projekcji i identyfikacji. W gruncie rzeczy – mówiłem – czy nie zdarza się nam śnić, że ukochana osoba umiera, lub nawet fantazjować o tym, wzruszając się do łez? Więc dlaczego nie mielibyśmy się wzruszać, biorąc na serio to, co dzieje się z bohaterką *Love Story*?

Później powiedziałem sobie, że chociaż ktoś się wzrusza, wyobrażając sobie, że jego ukochany lub ukochana umierają, uświadamia sobie wkrótce, że to nieprawda, i już nie płacze – wręcz przeciwnie, czuje ulgę. Natomiast cały tłum młodych romantyków pozbawił się życia po opłakaniu samobójstwa Wertera, choć wiedzieli oni dobrze zarówno przedtem, jak i potem, że jest to postać powieściowa. Znaczy to, że owi czytelnicy nie przestawali myśleć, iż Werter w jakiś sposób zabił się naprawdę.

Żaden z moich czytelników nie zapłakał prawdopodobnie z powodu nieszczęść Scarlett O'Hary, ale proszę mi nie mówić, że wszyscy pozostali obojętni wobec nieszczęść Medei. Widziałem wyrafinowanych intelektualistów ocierających ukradkiem łzy na ostatnim akcie *Cyrana de Bergerac*, chociaż oglądali oni tę sztukę nie pierwszy raz. Chociaż wiedzieli doskonale, jak się kończy, a do teatru poszli jedynie po to, aby porównać Cyrana w wykonaniu Depardieu z Cyranem w wykonaniu Belmonda. Jak mawiała pewna moja wrażliwa znajoma: „Za każdym razem, gdy na ekranie widzę łopoczący sztandar, płaczę i nie obchodzi mnie, do jakiego kraju należy".

Jest zatem różnica między udawaniem, że ukochana przez nas osoba umarła, a udawaniem, że umierają Anna Karenina albo pani Bovary. W pierwszym przypadku opuszczamy szybko stan złudy, w drugim nadal mówimy poważnie o nieszczęściach obu kobiet i piszemy o nich książki.

Evelyn De Morgan *Medea*, 1889, Birkenhead, Williamson Art Gallery

Maria Callas w filmie *Medea*, 1969, reż. Pier Paolo Pasolini

Umberto Brunelleschi ilustracja do *Pani Bovary*, wyd. Gibert Jeune, 1953

Isabelle Huppert w filmie *Pani Bovary*, 1991, reż. Claude Chabrol

W każdym razie oto dwie panie Bovary. Przynajmniej jedna z dwóch nie ma bezpośrednio nic wspólnego z powieścią, jest taka, jakby z niej wyszła i zamieszkała w innych środkach wyrazu – w tym przypadku w filmie, ale mogłaby to być także okładka książki lub komiksu. Są panie Bovary drobnomieszczańskie i panie Bovary – jak by to powiedzieć – *osées* [pikantne], aż po panie Bovary zachwalające w reklamie przepisy kulinarne.

Po co je pokazywać? Tak sobie, żeby urozmaicić wywód? Nie, ponieważ fakt, że istnieje tyle pań Bovary poruszających się na różne sposoby poza tekstem Flauberta (i nie zapominajmy, że w pierwszym filmie z Gretą Garbo widzieliśmy Kareninę, która wcale nie umierała), oznacza, iż stoimy już nie wobec postaci ze świata Flauberta, ale wobec postaci falującej.

Wiele postaci literackich charakteryzuje możność życia na zewnątrz dotyczącego ich tekstu i poruszania się w strefie wszechświata, którą trudno zidentyfikować i ograniczyć. Niekiedy wędrują one nawet z jednego tekstu do drugiego, jak w powieściach lub filmach *Syn d'Artagnana* czy *Pinokio lotnik*. Nie należą już wtedy do tekstu, z którego pochodzą. Aby stać się przedmiotem falującym, nie trzeba bezwzględnie pochodzić z wielkiego dzieła sztuki; powinniśmy zastanowić się osobno, dlaczego stali się przedmiotami falującymi zarówno Hamlet, jak i Robin Hood, zarówno Gargantua, jak i Tintin, zarówno Heathcliff, jak i Milady, zarówno Leopold Bloom, jak i Superman, zarówno Faust, jak i Popeye – a nie stali się nimi baron de Charlus, Wielki Meaulnes, Stelio Effrena lub Andrea Sperelli.

Przeprowadzony test dowiódł, że 25 procent Anglików uważa Churchilla, Gandhiego i Dickensa za postacie fikcyjne, a nie wiem już, jaki ich procent sądzi, iż Sherlock Holmes i Eleanor Rigby istnieli naprawdę. Niezliczone są więc przyczyny powstawania postaci falujących. Disraeli nie faluje, a Churchill tak, Scarlett O'Hara tak, a księżna de Clèves nie (wyobraźcie sobie, że Sarkozy kilkakrotnie oświadczył, iż nie jest w stanie czytać Madame de La Fayette; pomogło to zresztą trochę – słyszę od francuskich znajomych – nieszczęsnej księżnej de Clèves, ponieważ dużo osób jemu na przekór zaczęło czytać jej historię).

Liczne postacie stały się tak bardzo falujące, że większość ludzi zna je lepiej dzięki ich przygodom pozatekstowym niż dzięki tekstom, w których się pojawiły. Weźmy przypadek Czerwonego Kapturka. Wersja Perraulta różni się od wersji braci Grimm (na przykład

u Perraulta nie przybywa myśliwy, aby wskrzesić Kapturka i babcię), ale falująca historia, którą mamusie opowiadają swoim dzieciom i kończą tak jak bracia Grimm, łączy jednak obie wersje, a czasem od obydwu się oddala.

Także trzej muszkieterowie nie są już tymi, którzy byli u Dumasa.

Każdy czytelnik powieści o Nero Wolfie i Archiem Goodwinie wie, że Wolfe mieszka na Manhattanie w domu z piaskowca pod jakimś numerem na Trzydziestej Piątej Zachodniej. W rzeczywistości Rex Stout podaje kolejno co najmniej dziesięć różnych numerów na tejże ulicy, gdzie zresztą nie ma domów z piaskowca. Ale w pewnej chwili wskutek swego rodzaju milczącej umowy między fanami Wolfe'a wszyscy uznali, że numerem właściwym jest 454, i dwudziestego drugiego czerwca 1996 roku miasto Nowy Jork wraz z grupą The Wolfe Pack umieściło tablicę z brązu pod numerem 454 na Trzydziestej Piątej Zachodniej, 64D, aby upamiętnić, że w tym miejscu stał słynny dom z piaskowca.

I tak Medea, Dydona, Don Kichot, Monte Christo czy Gatsby stali się postaciami żyjącymi na zewnątrz swoich oryginalnych partytur; nawet ci, którzy tych oryginalnych partytur nigdy nie przeczytali, są przekonani, że je znają i że mogą wyrażać o nich słuszne sądy. Nie brak takich, co błądząc na zewnątrz tekstów oryginalnych, pogubili się, jak Philip Marlowe, Sam Spade czy Rick Blaine w filmie *Casablanca* (przypomnijmy, że pierwowzorem *Casablanki* była komedia pod tytułem *Everybody Comes to Rick's*). Te postacie po uniezależnieniu się od tekstów, z których pochodzą, krążą w jakimś sensie pośród nas, inspirują często nasze zachowanie, czasem obieramy je sobie za wzorce i mówimy, że ktoś cierpi na kompleks Edypa, ma gargantuiczny apetyt, jest zazdrosny jak Otello, dręczą go hamletyczne wątpliwości albo jest bojaźliwy jak don Abbondio [z *Narzeczonych*].

A zatem kiedy twierdzimy, że Anna Karenina popełniła samobójstwo lub że Holmes mieszkał na Baker Street, nie wypowiadamy twierdzeń o danej partyturze (czyli o tym, co dany autor napisał), lecz o stworzeniu

falującym, którego status ontologiczny wydaje się dość osobliwy, gdyż nie powinno istnieć, a jednak w jakiś sposób pośród nas krąży i może zaprzątać nasze myśli.

Czy można falować, nie istniejąc w fizycznym kształcie? Czy są przedmioty niekoniecznie w fizycznym kształcie istniejące? Z pewnością, wystarczy określić jako przedmiot każdy byt objęty myślą, którego kilka właściwości można podać. Weźmy na przykład męża i żonę, on nauczyciel historii, ona nauczycielka matematyki; rozmawiają często zarówno o Juliuszu Cezarze, jak i o trójkącie prostokątnym, ale chcieliby także mieć dziecko.

Zaczynają więc rozmawiać codziennie nie tylko o Juliuszu Cezarze i o trójkącie prostokątnym, ale i o tej dziewczynce, którą chcieliby tak jak wszyscy nazwać Jessica, oczywiście zgodnie z włoską pisownią, przez G. Jak ją wychować, jakie sporty ma uprawiać, jak byłoby wspaniale, gdyby została telewizyjną showgirl. I tak mąż i żona rozmawiają 1) o kimś, kto fizycznie istniał, ale fizycznie już nie istnieje (jak Cezar); 2) o czymś, co niektórzy nazywają przedmiotem idealnym i co właściwie nie wiadomo gdzie mogłoby istnieć – jeśli nie przyjmiemy wraz z Platonem, że istnieje świat idei; 3) o kimś, co do kogo żywi się nadzieję, że fizycznie zaistnieje, lecz jeszcze nie istnieje (Gessica). Co się jednak stanie, jeżeli owa para nie poprzestanie na rozmowach o tych wszystkich rzeczach, ale zacznie mówić także o wolności i sprawiedliwości?

Wolność i sprawiedliwość są z pewnością obiektami objętymi myślą, lecz różnią się od Cezara i od Gessiki, po pierwsze, ponieważ w zależności od kultur, miejsc, okresów historycznych i wierzeń religijnych ludzie rozmaicie je pojmowali; po drugie, ponieważ nie są osobami, tylko pojęciami – choć istnieją pojęcia, takie jak trójkąt prostokątny, które określone są dokładniej niż pojęcie sprawiedliwości.

Czy postacie powieściowe są bytami takimi jak Cezar, jak Gessica, jak trójkąt prostokątny albo jak wolność?

Mają one coś wspólnego z Cezarem, Gessicą, trójkątem i wolnością, gdyż są przedmiotami semiotycznymi, to znaczy zestawami cech wyrażonymi pewnym określeniem, które dana kultura uznaje na podstawie ogólnej zgody i rejestruje w swojej encyklopedii. Przedmiotami semiotycznymi są: trójkąt prostokątny, kobieta, kot, krzesło, Mediolan, Everest, artykuł 7 włoskiej konstytucji, końskość; wśród przedmiotów semiotycznych są również przedmioty wyrażane przez imiona własne i w tym sensie są przedmiotami semiotycznymi nie tylko Juliusz Cezar (istnieje on dla nas już jedynie jako zestaw cech), lecz nawet – zakładając, że gdzieś istnieją – niejacy Mario Rossi i Giuseppe Bianchi, którzy, niezależnie od faktu, że są bytami fizycznymi, są również, kiedy wymieniamy ich nazwiska, zestawami cech (i nawet jeśli Giuseppe Bianchiego nigdy nie spotkaliśmy, możemy zidentyfikować go jako syna Tommasa, urodzonego w Barletcie, obecnie kasjera w banku takim a takim, zamieszkałego przy ulicy takiej a takiej, itd., itp.). Wśród cech wyrażonych przez imię własne są także cechy „istniał” lub „istnieje obecnie” albo zapisane w porządnej encyklopedii cechy „istota mitologiczna” czy „postać literacka”; wynika stąd, że również postacie powieściowe są przedmiotami semiotycznymi.

No więc wiele przedmiotów semiotycznych ma granice określone – że tak powiem – *ab aeterno* (na przykład cechy umożliwiające rozpoznanie kwadratu jako takiego nie podlegają zmianom ani przybliżonym uzgodnieniom); inne mają granice określone (na przykład granice między dwoma państwami), ale mogą ponosić straty lub osiągać zyski (Włochy zachowują swoją tożsamość, chociaż pozbawiono je Zary[5] i Nicei); wreszcie jest bardzo wiele innych, na różne sposoby mglistych.

Na przykład potrafimy rozpoznać jako psa zarówno owczarka niemieckiego, jak i chihuahua. Mają one tylko kilka ważnych cech wspólnych, które na razie określę jedynie jako diagnostyczne. To samo dotyczy też takiego indywiduum jak Mediolan; w przeciwnym wypadku ci, co jak ja widzieli je po raz pierwszy w 1946 roku na wpół zniszczone, bez wysokościowca Pirelli i wieży Velasca, nie zdołaliby utożsamić go

z miastem, w którym obecnie mieszkamy. Dzieje się tak również na przykład z postaciami historycznymi, w przeciwnym wypadku nie byłyby możliwe takie twierdzenia jak „gdyby Kleopatra miała trochę dłuższy nos, historia Rzymu potoczyłaby się inaczej” (czyli że z naszego wyobrażenia Kleopatry możemy ująć kilka cech, a mimo to będziemy dalej rozpoznawać ją jako taką; moglibyśmy też wyobrazić sobie sytuacje niezgodne z faktami w rodzaju: co by się stało, gdyby Cezara nie zabito w idy marcowe).

Nierozstrzygnięty pozostaje problem, jakie są cechy diagnostyczne, które muszą istnieć, aby można było zidentyfikować coś jako należące do tego samego gatunku lub kategorii. W każdym razie należy przyjąć, że cecha staje się lub pozostaje diagnostyczna w zależności od kontekstu albo od świata objętego wywodem.

Postacie powieściowe są przedmiotami semiotycznymi falującymi, gdyż mogą utracić niektóre ze swoich cech, nie tracąc swojej tożsamości – na przykład w wyobraźni ogółu D’Artagnan jest muszkieterem, a wiemy przecież, że w *Trzech muszkieterach* był tylko kadetem. Gdyby pani Bovary mieszkała nie we Francji, ale we Włoszech, jej losy nie potoczyłyby się tak bardzo inaczej. Jakie są więc prawdziwie diagnostyczne cechy pani Bovary? Moglibyśmy powiedzieć, że taką cechą jest to, iż popełnia samobójstwo z przyczyn sentymentalnych. Ale dlaczego to nie przeszkadza nam czytać humoreski Woody’ego Allena *Epizod z Kugelmassem*, gdzie bohater za pomocą machiny czasu porywa panią Bovary z Yonville i zabiera do Nowego Jorku, aby prowadziła tam wystawne życie, o którym zawsze marzyła? Czy dlatego tylko, że kontekst wyróżnia spomiędzy cech diagnostycznych pani Bovary tę, zgodnie z którą jest ona prowincjonalną drobnomieszczanką o kiczowatych namiętnościach? W istocie parodia funkcjonuje, ponieważ bohater zatroszczył się o panią Bovary, zanim zdążyła popełnić samobójstwo. Owo samobójstwo, chociaż parodystycznie zanegowane, dla zidentyfikowania jej pozostaje zasadnicze, radykalnie diagnostyczne. Ten punkt należy podkreślić, gdyż – jak się na koniec

przekonamy – w postaciach powieściowych fascynuje nas to, że ich los nie może się zmienić. Jesteśmy w stanie wyobrazić sobie, co by się stało, gdyby Napoleon pod Waterloo wygrał; takie sprzeczne z faktami ćwiczenie byłoby niewątpliwie bardzo interesujące, ale jak okropnie mdłe byłoby opowiadanie, w którym pani Bovary nie zabija się i gdzieś sobie żyje, szczęśliwa i zadowolona...

Dlaczego przedmioty semiotyczne wzruszają nas podobnie jak postacie powieściowe? Odpowiedź mogłaby brzmieć: z tej samej przyczyny, z której wielu umiera za sprawiedliwość lub za wolność. Jednak co innego wzruszać się Anną Kareniną, a wzruszać się kątem prostym – co, jak sądzę, zdarzyło się tylko Pitagorasowi.

Anna Karenina nas wzrusza, ponieważ podpisawszy pakt narracyjny, udaliśmy, że żyjemy w jej świecie tak, jakby był on naszym, a po krótkim czasie (jakby w chwili mistycznego uniesienia spowodowanego niewątpliwie określonymi zaletami narracji) zapomnieliśmy, że udajemy. I nie tylko: ponieważ w tym świecie nie byliśmy – że tak powiem – zarejestrowani, czyli nasza obecność mało tam znaczyła, instynktownie staraliśmy się postawić w miejscu tych jego prawowitych mieszkańców, którzy z rozmaitych względów najwięcej mieli z nami wspólnego.

Jeśli przyjmiemy taką definicję postaci powieściowych, stanie się dla nas jasne, że przedmiotami semiotycznymi są bóstwa wszelkich mitologii, krasnoludki i czarodziejki, Święty Mikołaj i byty z różnych religii. Ktoś mógłby uznać, że porównywanie religijnych bytów do czarodziejek jest tylko wyrazem ateizmu, ale zachęcam wszystkich wierzących do przeprowadzenia następującego myślowego eksperymentu: wyobraźcie sobie, że jesteście katolikami i wierzycie, iż Jezus jest rzeczywiście Synem Bożym; doskonale, w takim razie Śiwa, Wielki Duch prerii i Exu z wierzeń brazylijskich są po prostu postaciami fikcyjnymi. Ale wyobraźcie sobie teraz, że jesteście wyznawcami hinduizmu; jeżeli Śiwa naprawdę gdzieś istnieje, to oczywiste jest, że Wielki Duch, Exu i Bóg Izraela są postaciami fikcyjnymi. I tak dalej aż

do chwili, gdy będziemy musieli przyznać, że bez względu na naszą wiarę wszystkie byty religijne oprócz jednego są postaciami fikcyjnymi i dlatego – nawet jeśli nie chcemy wyznaczyć tego jednego, który ogólnemu prawu nie podlega – 99 procent bytów religijnych jest z pewnością postaciami fikcyjnymi, zrodzonymi podobnie jak pani Bovary i Otello zazwyczaj z książki (świętej). Jedyna różnica polega na tym, że jest o wiele więcej ludzi podzielających opinie i wierzenia dotyczące Śiwy niż ludzi znających panią Bovary – ale nie będziemy tutaj zajmować się kwestiami statystyczno-ilościowymi.

Postacie fikcyjne falujące są tej samej natury co postacie mitologiczne. Edyp i Achilles byli bytami falującymi, podobnie jak Anna Karenina czy Pinokio, z tą różnicą, że tych pierwszych stworzono w pradawnych czasach, a ci drudzy rodzą się – że tak powiem – jako mity świeckie. Czujemy się też upoważnieni do stwierdzenia, że prawdą jest, iż Pinokio zrodził się z kawałka drewna – tak samo, jak czujemy się upoważnieni do stwierdzenia, że prawdą jest, iż Atena zrodziła się z głowy Jowisza.

Nie wystarczy przypomnieć, że starożytni myśleli, iż Jowisz i Atena istnieją naprawdę, a ktokolwiek myśli o Pinokiu jako o bycie falującym, wie, że on nigdy nie istniał. Powiedziałbym, że chodzi o akcydensy psychiczne, że bardzo dużo wierzących ma dość mgliste poglądy na wymierność istnienia swoich bogów, że oprócz pastereczek twierdzących, że rozmawiały z Matką Bożą, były romantyczne dziewczęta pozbawiające się życia za Jacopa Ortisa [z powieści Uga Foscolo], że w sycylijskich teatrzykach kukiełek publiczność obrzucała nie tak dawno wyzwiskami Gana di Maganza [zdrajcę], że są nastolatki zakochane na zabój nie w aktorach, ale w bohaterach filmowych, że nie wiadomo na pewno, czy Cezar wierzył w Jowisza, że chrześcijańscy poeci nadal wzywali muzy i że w konsekwencji wkraczamy w świat osobistych uczuć, wyobrażeń i wzruszeń, gdzie trudno jest wyznaczyć dokładne linie graniczne.

Rodzaj egzystencji, który stwierdziliśmy u postaci falujących, tłumaczy nam też ich moralną funkcję. Wiem, że już o tym pisałem i mówiłem, ale nie mogę pominąć tego tematu w zakończeniu niniejszego wystąpienia.

Postacie owe, choć falujące, jawią się nam nierozłącznie związane z własnym losem. Płacząc nad ich nieszczęściami, bez wątpienia żywimy niekiedy nadzieję, że sprawy przybiorą odmienny obrót, że Edyp pójdzie inną drogą i nie spotka ojca na gościńcu wiodącym do Teb, że dotrze do Aten, gdzie będzie mógł połączyć się z Fryne, że Hamlet poślubi Ofelię i będą panować w Danii, szczęśliwi i zadowoleni, że Heathcliff zniesie jeszcze kilka upokorzeń i pozostanie na Wichrowych Wzgórzach, aby ożenić się wreszcie ze swoją Katarzyną i żyć z nią jak wzorowy *country gentleman*, że książe Bołkoński wyzdrowieje, że Raskolnikow wyzbędzie się dziwacznej myśli o zamordowaniu staruszki, ukończy studia i zostanie poważanym urzędnikiem państwowym, że do pokoju zmienionego w potwornego robaka Gregora Samsy wejdzie przepiękna księżniczka, pocałuje go i przekształci w najbogatszego człowieka w całej Pradze...

Jean-Adolphe Beaucé *Raskolnikow. Morderstwo w pasażu du Cheval Rouge*, 1835, zbiory prywatne

Dzisiaj komputery mogłyby nam zaoferować odpowiednie programy, dzięki którym bylibyśmy w stanie przeredagować według naszych upodobań te wszystkie historie, ale czy chcemy je przeredagować?

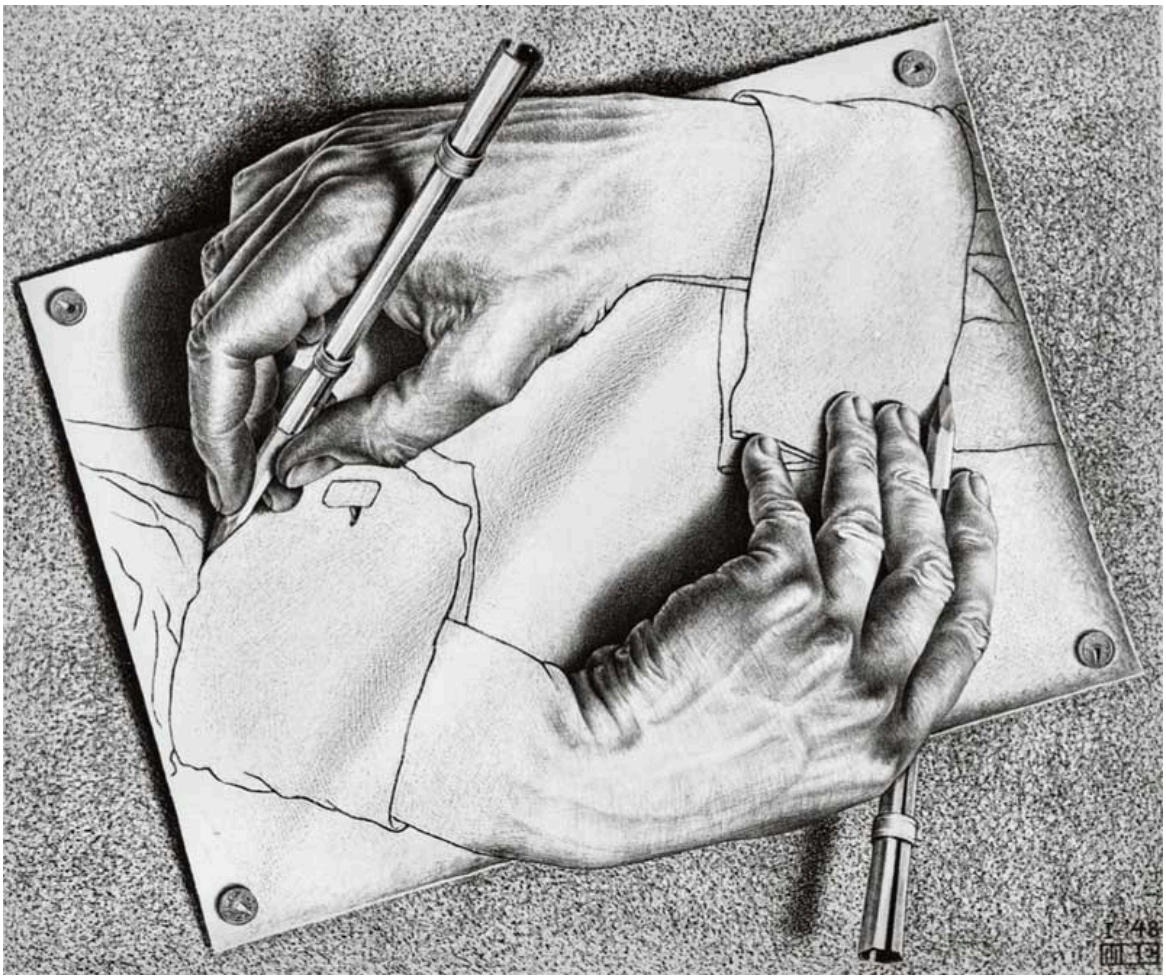
Czytanie prozy narracyjnej oznacza świadomość, że w losach postaci niczego nie można zmienić. Gdybyśmy mogli zmienić los pani Bovary, nie mielibyśmy już pocieszającej pewności, że twierdzenie „pani Bovary popełniła samobójstwo” stanowi wzór wszelkiej bezspornej prawdy. Wkroczenie w możliwy świat powieściowy równa się akceptacji tego, że sprawy potoczyły się raz na zawsze w określony sposób, niezależnie od naszych pragnień. Musimy pogodzić się z tą frustracją i poczuć poprzez nią dreszcz wywołany myślą o losie.

Sądzę, że na tym zapoznaniu się z przeznaczeniem polega jedna z podstawowych funkcji prozy narracyjnej i że stanowi ono

paradygmatyczną wartość postaci fikcyjnych – świętych dla świeckiego świata, a także dla wielu wierzących.

Jedynie fakt, że Anna Karenina nieodwołalnie umiera, sprawia, iż jest ona czule, władczo, obsesyjnie obecna w naszym życiu, że melancholijnie nam towarzyszy, chociaż fizycznie nigdy nie istniała.

[La Milanesiana 2009, Niewidzialność]



Maurits Cornelis Escher *Ręce, które rysują*, 1948, zbiory prywatne

Paradoksy i aforyzmy

Często zdarza się słyszeć takie zdanie jak „Paradoksalne: on mnie stuknął i chce, żebym ja płacił za szkodę” albo „Paradoksalne: żona pana Rafała umarła właśnie w dzień ślubu”.

Otóż pierwszy przypadek nie jest paradoksalny, jest po prostu nieprzyjemny lub co najwyżej absurdalny; drugi jest niespotykany, niezwykły, sprzeczny z normalnymi oczekiwaniami, jak przyjście na świat krowy o dwóch głowach.

W żadnym z obu przypadków nie mamy do czynienia z prawdziwymi paradoksami, chociaż naiwni kojarzą z nimi rzeczy przeciwne temu, czego chcieliby lub czego mieliby oczekiwać.

Paradoksalne w sensie „osobliwe” czy „dziwaczne” jest jedynie to, że słowo „paradoks” ma dwa dość różne znaczenia: jedno stosowane w logice i filozofii, drugie – w retoryce.

Thomas Bricot *Tractatus insolubilium*, Paryż, 1498

René Magritte *Zdradliwość obrazów. To nie jest fajka*, 1929, Los Angeles, County Museum of Art

Paradoksy logiczne powinno się raczej nazywać antynomiami. Ktoś napisał w internecie, że Grecy określali je mianem paralogizmów, ale paralogizm oznacza prosty błąd rozumowania, który można bezproblemowo naprawić. Paralogizmem jest na przykład powiedzenie, że wszyscy Ateńczycy są Grekami, wszyscy Spartanie są Grekami, więc wszyscy Ateńczycy są Spartanami. Pomijając już to, że na fałszywość wniosku wskazuje nam zdrowy rozsądek, istnienia paralogizmu dowodzi diagram w rodzaju

Wszystkie *A* są *G*

Wszystkie *S* są *G*

Więc wszystkie *A* są *S*

Paralogizm istnieje, ponieważ w powyższym sylogizmie brak kwantyfikacji elementu środkowego (*G*), przez co rozumowanie okazuje

się błędne.

Antynomiami jest natomiast to, co w średniowieczu nazywano *insolubilia*, czyli wyrażenia lub rozumowania, co do których nie można powiedzieć, ani czy są prawdziwe, ani czy są fałszywe – a więc podlegają dwóm różnym, wykluczającym się wzajemnie interpretacjom.

Najbardziej klasyczna antynomia dotyczy kłamcy. Zdanie „ja kłamię” nie może być ani prawdziwe, ani fałszywe: gdyby było prawdziwe, oznaczałoby, że mówię prawdę, a zatem nie jest prawdą, że kłamię; gdyby było fałszywe, nie byłoby prawdą, że kłamię, a więc byłoby prawdą, że mówię prawdę, czyli kłamałbym rzeczywiście.

Forma najbardziej popularna to paradoks Epimenidesa, Kreteńczyka twierdzącego, że wszyscy Kreteńczycy są kłamcami. Mający wiele zalet z wyjątkiem poczucia humoru święty Paweł potraktował owo twierdzenie na serio i w Liście do Tytusa mówi nam, że wszyscy Kreteńczycy są z pewnością kłamcami, o czym świadczy to, co powiedział jeden z nich, niewątpliwie dobrze ich znający. Jest jednak oczywiste, że Epimenides jako Kreteńczyk kłamie, a jeśli kłamie, nieprawdą jest, że wszyscy Kreteńczycy są kłamcami, a więc niektórzy Kreteńczycy mówią prawdę. Ale Epimenides należy do nich czy nie? Jeśli tak, prawdą jest, że wszyscy Kreteńczycy kłamią, a fałszem, że niektórzy Kreteńczycy, tacy jak Epimenides, mówią prawdę. Jeśli zaś należy on do kłamców, wracamy do punktu wyjściowego.

Paradoks Epimenidesa paradoksem jednak nie jest, gdyż wystarczy pomyśleć, że Epimenides jest jedynym kłamcą wśród wszystkich Kreteńczyków – będzie więc naturalne, że nie mówi prawdy.

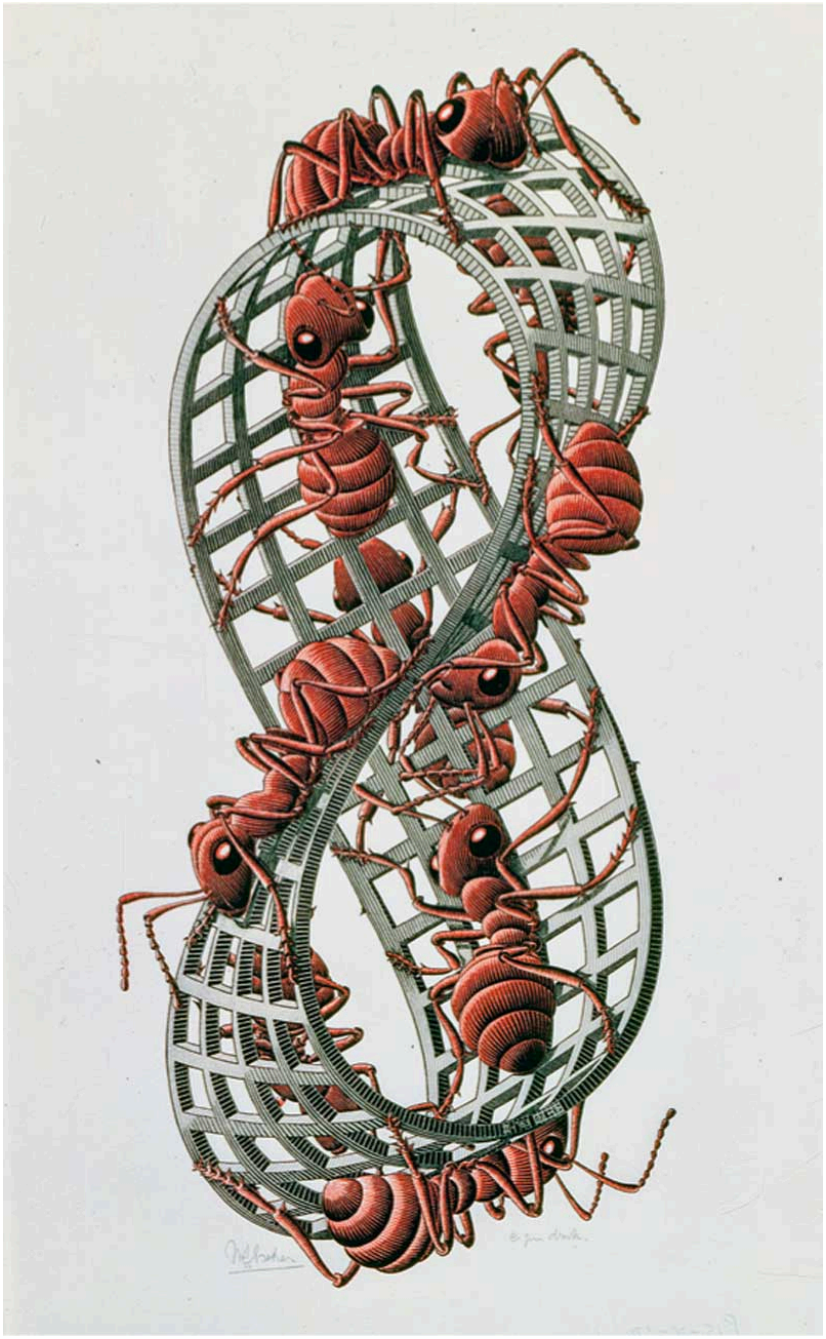
Za paradoks uchodzi również przypisywane Zenonowi opowiadanie o Achillesie i żółwiu. Jeżeli żółw znajduje się – powiedzmy – o metr przed Achillesem, to aby go dogonić, Achilles będzie musiał przebyć pierwsze pół metra, lecz aby tego dokonać, musi przebyć pierwsze ćwierć metra, a w tym celu musi przebyć połowę ćwierci metra i tak dalej w nieskończoność, więc żółwia nie dogoni nigdy.

Albo wyobraźmy sobie trasę długości kilometra od punktu *S* do punktu *M*. Wyobraźmy sobie potem biegacza – Achillesa właśnie – który z punktu *S* zmierza do mety, to jest do punktu *M*. Achilles musi najpierw pokonać połowę odległości między punktami *S* i *M*, docierając do punktu pośredniego między nimi, który oznaczyliśmy literą *P*. Potem musi przebiec połowę odległości dzielącej *P* od mety *M*, docierając do punktu *P1*. Ów proces przepoławiania trwa w nieskończoność, gdyż niezależnie od długości trasy, którą trzeba jeszcze przebyć, można ją zawsze podzielić na pół.

Paradoks Achillesa również paradoksem nie jest. Rozwiązanie dostrzegł już Arystoteles, który dokonał rozróżnienia między nieskończonością potencjalną a nieskończonością aktualną (por. *Fizyka* III, 8, 206): w wielkościach istnieje nieskończoność przez dodawanie (mogę zawsze znaleźć liczbę parzystą wyższą od poprzedzającej), ale nie przez dzielenie, ponieważ nieskończoność podprzedziałów, na które można podzielić jednostkę długości, jest zawsze zawarta w ograniczonej całości (nigdy wyższej od 1).

Chociaż proces kawałkowania (połowa całości, połowa połowy, połowa połowy połowy i tak dalej) może trwać w nieskończoność, jego wynik nie będzie nigdy wyższy od 1 – podobnie zresztą dzieje się z liczbami niewymiernymi: 3,14 możemy obliczać do woli, nigdy nie otrzymamy 4.

Przy zastosowaniu tego rozumowania do kawałkowanej długości jakiegoś wybrzeża potencjalny proces dzielenia mógłby być nieskończony przynajmniej w tej mierze, w jakiej można zawsze założyć istnienie mikrobów o rosnącej stopniowo małości. Mimo to Achilles może aktualnie przebiec określoną przestrzeń jednym krokiem. Przebiegnie on swoją daną jednostkę długości w swojej danej jednostce czasu.



Maurits Cornelis Escher *Wstęga Möbiusa II*, 1963, zbiory prywatne

Mówi się o paradoksach także w dziedzinie topologii, niektórzy nazywają paradoksalną wstęgę Möbiusa. Ja nie znajduję w niej nic paradoksalnego. W istocie wydaje się nieprawdopodobne, że wystarczy skręcić, aby zamienić powierzchnię o dwóch stronach w powierzchnię o tylko jednej stronie, ale dzieje się tak rzeczywiście, widzieliśmy sami.

Oznacza to jedynie, że topologia jest nieco bardziej skomplikowana od geometrii euklidesowej. Istnieją natomiast paradoksy o wiele poważniejsze; jednym z najlepiej znanych jest bodaj paradoks golibrody przedstawiony przez Bertranda Russella.

Ma on sformułowanie proste i sformułowanie bardziej finezyjne. Pierwsze brzmi: „W wiosce jest golibroda golący wszystkich mężczyzn, którzy nie golą się sami. Kto goli wiejskiego golibrodę?”. Oczywiście nie może on golić się sam, ponieważ goli tylko tych, którzy nie golą się sami, a zakładamy, że w wiosce nie ma innych ludzi mogących kogokolwiek golić. Zapoznałem z tym paradoksem moje dzieci w wieku czterech i pięciu lat. Rozwiązały go na trzy sposoby: 1) wiejskim golibrodą jest kobieta, 2) golibroda się nie goli, ma bardzo gęstą brodę, 3) golibroda się nie goli, ale opala swoją brodę i ma twarz zeszpeconą strasznymi bliznami.

W rzeczywistości paradoks powinien brzmieć tak: „Wśród mieszkańców wioski jest jeden i tylko jeden golibroda, zawsze dokładnie ogolony. Na szyldzie jego zakładu widnieje napis: «Golibroda goli wszystkich tych, którzy nie golą się sami». Pytanie: kto goli golibrodę?”.

Do rozwiązywania nader zawiłych problemów nowoczesna logika i matematyka proponują wiele antynomii, które całkowicie pomijam, poprzestając na przytoczeniu kilku innych sławnych antynomii, jak na przykład zacytowana poniżej. Podaje ją Aulus Gelliusz. Protagoras wykładał prawo obiecującemu młodzieńcowi imieniem Euathlus. Zażądał od niego tylko połowę należnego wynagrodzenia, pod warunkiem że zapłaci resztę po wygraniu w sądzie swojej pierwszej sprawy.

Euathlus nie został jednak adwokatem, lecz zajął się polityką; nie wygrał więc swojej pierwszej sprawy, bo żadnych spraw w sądzie nigdy nie prowadził. W konsekwencji Protagoras reszty wynagrodzenia nie otrzymał. Wezwał wreszcie Euathlusa do zapłacenia za wykłady. Młodzieniec postanowił, że sam będzie się bronił, stał się zatem

adwokatem samego siebie, przez co powstała niejasna sytuacja. Według Protagorasa: gdyby Euathlus wygrał, musiałby mu zapłacić na podstawie umowy, gdyż wygrał swoją pierwszą sprawę; gdyby przegrał, musiałby zapłacić mu i tak mocą wyroku. Według Euathlusa: gdyby on wygrał, nie musiałby płacić Protagorasowi mocą wyroku; gdyby przegrał, nie musiałby płacić Protagorasowi na podstawie umowy, gdyż swojej pierwszej sprawy nie wygrał.

Jean Simon Berthélemy *Aleksander przecina węzeł gordyjski*, 1767, Paryż, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

Ten paradoks służył długo jako dowód, że ani adwokaci, ani politycy nie są ludźmi wiarygodnymi.

Weźmy teraz podaną przez Diogenesa Laertiosa zagadkę krokodyla. Krokodyl chwycił chłopczyka bawiącego się nad brzegiem Nilu. Matka błaga krokodyla, aby jej oddał dziecko. „Dobrze – odrzekł krokodyl –

jeżeli potrafisz dokładnie przepowiedzieć, co zrobię, to oddam ci małego; ale jeżeli tego nie odgadniesz, zjem go na obiad”. „Och – odpowiedziała, płacząc, zrozpaczona matka – ty pożresz moje dziecko”.

Na to chytry krokodyl: „Nie mogę oddać ci dziecka, bo jeżeli ci je oddam, postąpię tak, jak gdybyś powiedziała nieprawdę, a zapewniłem cię przecież, że jeżeli powiesz nieprawdę, to je pożrę”. „Rzecz ma się zupełnie inaczej – odparowała chytra matka – nie możesz zjeść mojego dziecka, ponieważ pożerając je, postąpisz tak, jakbym ja powiedziała prawdę, a ty obiecałeś przecież, że jeżeli powiem prawdę, zwrócisz mi dziecko. Wiem, że jesteś honorowym krokodylem i dotrzymujesz danego słowa”.

Na zakończenie kilka rozkosznych paradoksów logicznych zebranych przez Raymonda Smullyana:

> Jestem solipsystą, podobnie zresztą jak wszyscy.
>
> Sądzę, że solipsyzm jest filozofią słuszną, ale to tylko indywidualna opinia.
>
> Zakaz dozwolonego parkowania.
>
> Ten gatunek zawsze był wymarły.
>
> Byłeś wyjątkowy jak zawsze.
>
> Bóg musi istnieć, gdyż nie mógłby być na tyle podły, aby sprawić, że w jego istnienie wierzę, a w rzeczywistości nie istnieć.
>
> Przysięgam, że złamię przysięgę, którą teraz składam.
>
> Zabobon przynosi nieszczęście.

Czym jest natomiast paradoks retoryczny?

Pod względem etymologii jest to παράδοξος, czyli to, co sięga *parà ten doxan*, poza opinię ogółu, a więc termin ów oznaczał początkowo twierdzenie odległe od powszechnych wierzeń, osobliwe, dziwaczne, nieoczekiwane; jest obecny w tym sensie także u Izydora z Sewilli, dla którego (*Etymologiarum libri*... II, 21, 29) występuje paradoks, kiedy mówimy, że zdarzyło się coś niezrozumiałego, jak u Cycerona, który broniąc Lucjusza Flakkusa, powinien był go chwalić, a tymczasem potępił.

Paradoks pojęty retorycznie znajdujemy też w różnych słownikach języka włoskiego:

> Teza, koncepcja, twierdzenie, zdanie, replika sprzeczne z rozpowszechnioną i ogólnie przyjętą opinią, ze zdrowym rozsądkiem i ze wspólnym doświadczeniem, sprzeczne z danym systemem wierzeń lub z zasadami i wiadomościami uznanymi za nabyte; mogą jednak zawierać pod pozornie nielogiczną i bulwersującą postacią ziarno prawdy, przeciwne niewiedzy i nierozwadze tych, którzy podzielają bezkrytycznie poglądy większości.

Paradoks w ujęciu retorycznym i literackim byłby zatem swojego rodzaju maksymą lub powiedzeniem, które *prima facie* wydaje się fałszywe, lecz w ostatecznym rozrachunku odkrywa nam nieoczywistą prawdę.

W tym sensie paradoks przybiera niemal zawsze formę maksymy lub aforyzmu.

René Magritte *Kopiowanie zabronione*, 1937, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen

Nie istnieje nic, co trudniej określić niż aforyzm. Termin grecki, oznaczający „rzecz odłożona na bok z przeznaczeniem na ofiarę”

i „datek”, z biegiem czasu nabiera znaczenia „definicja, powiedzenie, zwięzłe zdanie”. Takie są na przykład aforyzmy Hipokratesa. Aforyzm to zatem według słownika Zingarellego „zwięzła maksyma wyrażająca wzór życia lub sentencja filozoficzna”.

Powiedziano, że aforyzm to maksyma, w której liczy się nie tylko zwięzłość formy, lecz także dowcip treści, dużą wagę mają wdzięk i błyskotliwość, mniejszą – dopuszczalność zaakceptowania danego twierdzenia jako prawdziwe. W odniesieniu do maksym i aforyzmów pojęcie prawdy jest, rzecz jasna, zależne od intencji ich autora: mówiąc, że dany aforyzm wyraża prawdę, mówimy, że wyraża on to, co autor pojmuje jako prawdę i o czym zamierza przekonać czytelników. Maksymy i aforyzmy na ogół nie tylko nie muszą wydawać się dowcipne, ale nie muszą też być sprzeczne z obiegowymi opiniami; ich celem jest raczej pogłębienie tematu, który obiegowa opinia ujmuje powierzchownie i dlatego należy ją skorygować.

Oto jedna z maksym Chamforta: „Najbogatszym spośród wszystkich ludzi jest człowiek oszczędny. Najbiedniejszym jest skąpiec” (*Maksymy i myśli*). Jej dowcip polega na tym, że powszechnie uważa się człowieka oszczędnego za kogoś, kto nie trwoni swoich skromnych zasobów i powściągliwie zaspokaja swoje potrzeby; za skąpca zaś uważa się człowieka gromadzącego zasoby, które jego potrzeby przewyższają. Maksyma byłaby więc sprzeczna z obiegową opinią; nie jest nią jednak, jeśli przyjmiemy, że „bogaty” odnosi się do zasobów, a „biedny” – słowo ma również znaczenie moralne – odnosi się do zaspokajania potrzeb. Po wyjaśnieniu tej retorycznej gry widzimy, że maksyma nie stoi w sprzeczności z obiegową opinią, lecz – wręcz przeciwnie – ją utrwala.

Kiedy natomiast aforyzm zdecydowanie się sprzeciwia obiegowej opinii, kiedy w konsekwencji okazuje się na pierwszy rzut oka nieprawdziwy i nie do zaakceptowania i kiedy dopiero po rozsądnym uproszczeniu jego hiperbolicznej formy staje się nośnikiem jakiejś trudnej do przyjęcia prawdy – wtedy mamy do czynienia z paradoksem.

Aforyzm jest zatem maksymą, która w intencji jej autora ma być uznana za prawdziwą, chociaż on chce, aby okazała się dowcipna; paradoks zaś jest maksymą *prima facie* fałszywą, którą dopiero po dłuższym namyśle możemy uznać za sposób wyrażenia tego, co autor uważa za prawdziwe; dowcip polega tu na rozdźwięku między oczekiwaniami związanymi z powszechnie przyjętą opinią a nadaną jej prowokacyjną formą.

Historia literatury obfituje w aforyzmy, nieco mniej jest w niej paradoksów. Sztuka aforyzmu jest łatwa (aforyzmami są także przysłowia: matka to zawsze matka; pies, który szczeka, nie gryzie), sztuka paradoksu zaś jest trudna.

Jakiś czas temu zająłem się pewnym autorem – mistrzem aforyzmów, czyli Pitigrillim. Oto kilka z jego najbardziej błyskotliwych maksym. Niektóre mają na celu dowcipne wyrażenie prawdy niesprzeciwiającej się bynajmniej powszechnie przyjętej opinii.

> Gastronom: kucharz, który uczęszczał do liceum.
>
> Gramatyka: skomplikowane narzędzie, które uczy cię języka, ale uniemożliwia ci mówienie.
>
> Fragmenty: opatrznościowe rozwiązanie dla pisarzy, którzy nie umieją spłodzić całej książki.
>
> Dypsomania: termin naukowy tak piękny, że człowiek ma ochotę się napić.

Inne wyrażają nie tyle przypuszczalną prawdę, ile decyzję etyczną, regułę postępowania:

> Rozumiem pocałunek dany trędowatemu, ale nie uściśnięcie dłoni kretynowi.
>
> Bądź pobłażliwy dla kogoś, kto wyrządził ci krzywdę; nie wiesz, co ci szykują inni.

Jednak Pitigrilli, pragnący zawsze i za wszelką cenę uchodzić za cynika – nawet kosztem szczerego przyznawania się do swoich łotrostw – właśnie w zbiorze nazwanym *Dizionario antiballistico* (1962),

w którym zgromadził maksymy, powiedzenia i aforyzmy własne i innych, dostrzega, jak bardzo zdradliwa może się okazać zabawa aforyzmami.

> Jesteśmy w nastroju zwierzeń, więc wyznam, że poparłem chuligaństwo czytelnika. Wyjaśniam. Kiedy na ulicy wybucha kłótnia lub zdarza się wypadek drogowy, wyłania się nagle z trzewi ziemi osobnik usiłujący wymierzyć cios parasolem jednemu z dwóch przeciwników, zazwyczaj automobiliście. Nieznany chuligan wyładowuje swoją ukrywaną złość. Podobnie w książkach: czytelnik pozbawiony pomysłów lub mający je w stanie nijakim znajduje zdanie malownicze, fosforyzujące, wybuchowe i zakochuje się w nim, przyjmuje je, opatruje wykrzyknikiem, komentarzami typu „rzeczywiście!”, „racja!”, jak gdyby on zawsze tak myślał, a to zdanie było wyciągiem z kwintesencji jego poglądów, jego filozofii. „Zajmuje stanowisko”, jak mawiał Duce. Umożliwiam mu zajęcie stanowiska bez zagłębiania się w dżunglę różnych dzieł literackich.

W tym sensie aforyzm wyraża banał w błyskotliwy (i nowy) sposób. Powiedzenie, że harmonium „to zdegustowany życiem fortepian, który znalazł schronienie w religii”, formułuje obrazowo, tyle że inaczej, to, co już wiedzieliśmy i o czym byliśmy przekonani: harmonium to instrument kościelny. Powiedzenie, że „alkohol to płyn, który zabija żywych i konserwuje martwych”, nie wzbogaca wcale naszej wiedzy o ryzyku związanym z brakiem umiaru w piciu ani o metodach stosowanych w pracowniach anatomicznych.

Kiedy Pitigrilli (*L’esperimento di Pott*, 1929) wkłada w usta bohatera słowa: „Inteligencja jest u kobiet rzadko spotykaną anomalią, jak bielactwo, leworęczność, obojnactwo, wielopalcowość”, mówi w dowcipny sposób dokładnie to, co czytelnik płci męskiej – a prawdopodobnie również oddająca się lekturze kobieta – w 1929 roku chce usłyszeć.

Pitigrilli krytykuje jednak własną *vis aphoristica* [zdolność tworzenia aforyzmów], mówiąc nam coś więcej, a mianowicie – że wiele aforyzmów można bez uszczerbku dla ich skuteczności odwrócić. Oto

kilka przykładów odwrócenia podanych przez samego Pitigrillego (*Dizionario antiballistico*):

> Wielu gardzi bogactwami, lecz niewielu umie je darować.
> *Wielu umie darować bogactwa, lecz niewielu nimi gardzi.*
>
> Obiecujemy kierowani naszymi obawami
> i dotrzymujemy obietnic zgodnie z naszymi nadziejami.
> *Obiecujemy zgodnie z naszymi nadziejami*
> *i dotrzymujemy obietnic kierowani naszymi obawami.*
>
> Historia jest tylko przygodą wolności.
> *Wolność jest tylko przygodą historii.*
>
> Szczęście jest w rzeczach, nie w naszym guście.
> *Szczęście jest w naszym guście, nie w rzeczach.*

Pitigrilli przytacza potem maksymy różnych autorów z pewnością ze sobą sprzeczne, choć się wydaje, że zawsze wyrażają potwierdzoną prawdę:

> Mylimy się tylko przez optymizm (Hervieu).
> *Mylimy się częściej z nieufności niż z ufności* (Rivarol).
>
> Ludy byłyby szczęśliwe, gdyby królowie filozofowali,
> a filozofowie królowali (Plutarch).
> *Kiedy zechcę ukarać jakąś prowincję,*
> *uczynię jej zarządcą filozofa* (Fryderyk II).

W celu określenia tych aforyzmów odwracalnych użyłbym terminu „aforyzm rakowaty”. Aforyzm rakowaty to choroba polegająca na skłonności do *Witz*, innymi słowy: maksyma, która – aby za wszelką cenę być dowcipną – nie uwzględnia faktu, że tak samo prawdziwe jest jej przeciwieństwo. Paradoks jest rzeczywistym odwróceniem ogólnie

przyjętej perspektywy, przedstawiającym świat nieakceptowalny, wywołuje opór i odmowę, a jednak – jeśli usilnie postaramy się go zrozumieć – okazuje się nośnikiem wiedzy w ostatecznym rozrachunku dowcipnym, gdyż musimy przyznać, że jest prawdziwy. Aforyzm rakowaty jest nośnikiem prawdy bardzo niepełnej i często po odkryciu jego rakowatości stwierdzamy, że obie otwarte przez niego perspektywy są błędne; wydawał się prawdziwy jedynie dlatego, że był dowcipny.

Paradoks nie jest wariantem klasycznego *topos* „świata na odwrót”. Ten jest mechaniczny, przewiduje świat, w którym zwierzęta mówią, a ludzie ryczą, ryby latają, a ptaki pływają, małpy odprawiają mszę, a biskupi skaczą po drzewach. Opiera się na łączeniu *adynata* lub *impossibilia* bez żadnej logiki. To zabawa karnawałowa.

Pieter Bruegel starszy *Walka karnawału z postem*, 1559, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

Salvador Dalí *Niewidzialny Afgańczyk z pojawiającym się na plaży obliczem Garcii Lorki w kształcie patery na owoce z trzema figami*, 1938, zbiory prywatne

Paradoks wymaga, aby odwrócenie miało swoją logikę i było ograniczone do części wszechświata. Pers przyjeżdża do Paryża i opisuje Francję tak, jak paryżanin opisałby Persję. Wynik jest paradoksalny, ponieważ zmusza do spojrzenia na zwyczajne rzeczy inaczej niż zgodnie z ustaloną opinią.

Jednym ze sposobów na odróżnienie paradoksu od aforyzmu rakowatego jest próba odwrócenia paradoksu.

Oscar Wilde to autor, który poruszał się zawsze z cynizmem i dezynwolturą między paradoksem a aforyzmem. Jeśli weźmiemy pod uwagę niezliczone aforyzmy, jakimi usiane są jego dzieła, powinniśmy uznać, że stoimy wobec autora próżnego, dandysa, który pragnąc za wszelką cenę *épater le bourgeois* [zadziwić mieszczucha], nie rozróżnia

między aforyzmami, aforyzmami rakowatymi i paradoksami. Odważa się nawet przedstawiać jako dowcipne aforyzmy twierdzenia, które pod przykrywką dowcipu okazują się nieszczęsnymi banałami – lub przynajmniej banałami w oczach wiktoriańskich mieszczan i arystokratów.

Poniższy eksperyment być może pozwoli nam się przekonać, czy i w jakiej mierze autor, który z aforystycznej prowokacji uczynił sól ziemi swoich powieści, sztuk i esejów, był autentycznym twórcą piorunujących paradoksów, czy raczej zręcznym kolekcjonerem *bon mots*.

Podam zaraz szereg paradoksów autentycznych i poproszę, abyście dokonali odwrócenia (w najgorszym razie wynikiem będzie nonsens lub maksyma fałszywa w odczuciu każdej rozsądnej osoby):

> Życie jest po prostu niemiłym kwadransem
> złożonym z wybornych chwil.
> Egoizm nie polega na tym, iż żyje się tak, jak się chce,
> lecz na żądaniu od innych, by żyli tak, jak my chcemy.
> Osoba wrażliwa to taka, która kiedy ma odciski,
> zawsze nadeptuje innym na nogi.
> Wszyscy niezdolni do nauki zabrali się do nauczania.
> Człowiek obmawiany jest zawsze w jakiejś mierze pociągający, w końcu musi mieć w sobie coś.
> Potrafię wszystkiemu się oprzeć – z wyjątkiem pokusy.
> Nasz jedyny obowiązek wobec historii – to pisać ją na nowo.
> Rzecz nie musi koniecznie być prawdziwa dlatego,
> że ktoś zginął, aby się stała.
> Krewni to tylko kupa nudziarzy niemających zielonego pojęcia o tym, jak żyć, ani żadnego wyobrażenia o tym, kiedy umrzeć.
> Gdy ludzie zgadzają się ze mną, czuję, że nie mam racji.

Niezliczone są jednak aforyzmy Wilde’a, które łatwo zamienić w rakowate:

Umieć żyć to najrzadziej spotykana rzecz na świecie. Większość ludzi tylko egzystuje.
Egzystować to najrzadziej spotykana rzecz na świecie. Większość ludzi tylko umie żyć.

Ci, którzy widzą jakąkolwiek różnicę między duszą i ciałem, nie posiadają ani duszy, ani ciała.
Ci, którzy nie widzą jakiejkolwiek różnicy między duszą a ciałem, nie posiadają ani duszy, ani ciała.

Życie jest sprawą zbyt ważną, aby poważnie o niej mówić.
Życie jest sprawą zbyt mało ważną, aby o niej żartować.

Świat dzieli się na dwie grupy ludzi: tych, którzy wierzą w rzeczy niewiarygodne, i tych, którzy dokonują rzeczy nieprawdopodobnych.
Świat dzieli się na dwie grupy ludzi: tych, którzy wierzą w rzeczy nieprawdopodobne, i tych, którzy dokonują rzeczy niewiarygodnych.

Fatalność ciąży nad dobrymi postanowieniami – czynione są zawsze zbyt późno.
Fatalność ciąży nad dobrymi postanowieniami – czynione są zawsze zbyt wcześnie.

Być niedojrzałym oznacza być doskonałym.
Być dojrzałym oznacza być niedoskonałym.
Być doskonałym oznacza być niedojrzałym.
Być niedoskonałym oznacza być dojrzałym.

Niewiedza przypomina delikatny egzotyczny owoc:
dość ją musnąć, a natychmiast więdnie.
Wiedza przypomina delikatny egzotyczny owoc:
dość ją musnąć, a natychmiast więdnie.

Im więcej studiujemy sztukę, tym mniej interesuje nas natura.

Im więcej studiujemy naturę, tym mniej interesuje nas sztuka.

Zachody słońca są już nieaktualne. Należą do czasów, kiedy w modzie był Turner. Kto podziwia je dzisiaj, wyznaje, że jest prowincjuszem.
Zachody słońca stały się znowu aktualne, gdyż należą do czasów, kiedy w modzie był Turner. Kto podziwia je dzisiaj, pokazuje, że jest trendy.

Piękno objawia wszystko, ponieważ nie wyraża nic.
Piękno nie objawia niczego, ponieważ wyraża wszystko.

Człowiek żonaty nie jest pociągający dla nikogo z wyjątkiem własnej żony, a często – jak słyszę – nawet i nie dla niej.
Człowiek żonaty jest pociągający dla wszystkich z wyjątkiem własnej żony, a często – jak słyszę – nawet i dla niej.

Dandyzm jest na swój sposób próbą wykazania absolutnej nowoczesności piękna.
Dandyzm jest na swój sposób próbą wykazania absolutnej staroświeckości piękna.

Konwersacja powinna dotyczyć wszystkiego, a nie koncentrować się na niczym.
Konwersacja powinna dotyczyć niczego, a nie koncentrować się na wszystkim.

Lubię mówić o niczym. Jest to jedyna rzecz, o której cokolwiek wiem.
Lubię mówić o wszystkim. Jest to jedyna rzecz, o której nic nie wiem.

Tylko wielcy mistrzowie stylu umieją być jaśni.
Tylko wielcy mistrzowie stylu umieją być niejaśni.

Każdy może tworzyć historię. Tylko wielki człowiek może o niej pisać.
Każdy może pisać o historii. Tylko wielki człowiek może ją tworzyć.

Anglicy i Amerykanie mają wspólne wszystko oprócz języka.

Anglicy i Amerykanie nie mają nic wspólnego oprócz języka.

Tylko nowocześni stają się przestarzali.
Tylko przestarzali stają się nowocześni.

Gdybyśmy zatrzymali się w tym miejscu, nasz sąd o Wildzie musiałby być dość surowy. To prawdziwe uosobienie dandysa, choć spóźnione wobec lorda Brummella, a nawet wobec ukochanego przez Wilde'a Des Esseintes'a [z *Na wspak* Huysmansa]; nie troszczy się o rozróżnianie paradoksów – nośników prawd obelżywych, od aforyzmów – nośników prawd akceptowalnych, i aforyzmów rakowatych – prostej zabawy w dowcipy, obojętnej względem prawdy. Ale jednocześnie poglądy Wilde'a na sztukę mogłyby uzasadniać jego postępowanie, jako że wydawał się układać aforyzmy nie po to, aby były pożyteczne i wyrażały prawdę, lecz z myślą o pięknie i elegancji stylu.

Gdyby trzymano się jednak jego zasad, wtrącono by go do więzienia nie za to, że kochał lorda Douglasa, ale za to, że pisał do niego listy w rodzaju: „To cud, że twoje usta czerwone jak płatki róży stworzone są w nie mniejszym stopniu do melodyjnego śpiewu jak do szału pocałunków". I nie dość na tym: podczas procesu utrzymywał, że ów list był ćwiczeniem stylistycznym i swego rodzaju sonetem prozą.

Czy można jednak uznać za próżny aforyzm, który autor wkłada w usta próżnej postaci? Czy aforyzmem jest wypowiedź lady Bracknell w *Bądźmy poważni na serio* (1895)[6] o następującym brzmieniu: „Utratę jednego z rodziców, panie Worthing, można uważać za nieszczęście; ale utrata obojga czy nie oznacza raczej skłonności do roztargnienia?". Rodzi się stąd uzasadnione podejrzenie, że Wilde nie wierzył nie tylko w żaden ze swoich aforyzmów, ale i w swoje najlepsze paradoksy, i że zależało mu jedynie na przedstawieniu ich społeczności zdolnej je docenić.

Sam zresztą to mówi. Posłuchajmy dialogu z *Bądźmy poważni na serio*:

> Algernon: Wszystkie kobiety stają się podobne do swych matek. Na tym polega ich tragedia. Nie przytrafia się to żadnemu mężczyźnie. Na tym polega tragedia mężczyzny.
>
> Jack: I to ma być mądre?
>
> Algernon: To było świetnie powiedziane. I jest na tyle prawdziwe, na ile obserwacja powinna być prawdziwa w cywilizowanym świecie.

Dlatego Wilde’a należałoby uznać nie za niemoralnego autora aforyzmów, lecz za satyryka i krytyka obyczajów. Inna sprawa, że w tej ostatniej roli czuł się doskonale, a było to jego nieszczęściem.

Weźmy *Portret Doriana Graya* (1890). Poza kilkoma wyjątkami najbardziej godne zapamiętania aforyzmy włożone są tam w usta postaci próżnej – lorda Wottona. Wilde nie każe nam w nich upatrywać maksym uczących życia, za których prawdziwość sam ręczy.

IVAN LE LORRAINE ALBRIGHT

Ivan Albright *Portret Doriana Graya*, 1943–44, Chicago, Art Institute

Lord Wotton wygłasza – dowcipnie, to prawda – trudny do zniesienia ciąg komunałów kursujących w dobrym towarzystwie tamtych czasów (i dlatego właśnie czytelników Wilde'a bawiły jego fałszywe paradoksy): biskup osiemdziesięcioletni mówi zupełnie to samo, czego go nauczono, gdy miał lat osiemnaście; najpowszedniejsza rzecz zyskuje urok, gdy się ją zachowuje w tajemnicy; urok małżeństwa na tym właśnie polega, że wzajemne niemówienie prawdy jest tutaj nieodzowne; złamane serce doczekuje się dzisiaj wielu wydań; młodzi ludzie chcieliby być wierni, a nie są, starzy chcieliby być niewierni, a nie mogą; nie potrzebuję pieniędzy, tylko ludzie płacący swe rachunki potrzebują pieniędzy, ale ja swoich nie płacę nigdy; nie pragnę zgoła, aby się w Anglii cokolwiek zmieniło, z wyjątkiem pogody; chcąc odzyskać młodość, trzeba tylko powtórzyć dawne szaleństwa; mężczyźni żenią się, bo są znużeni, kobiety – przez ciekawość; kobiety są zastanawiająco praktyczne, my często zapominamy mówić o małżeństwie, ale one zawsze nam to przypominają; gdy jesteśmy szczęśliwi, zawsze jesteśmy dobrzy, ale gdy jesteśmy dobrzy, nie zawsze bywamy szczęśliwi; istotna tragedia ubogich polega na tym, że na nic sobie nie mogą pozwolić prócz rezygnacji (*ciekawe, czy Wotton przeczytał* Manifest komunistyczny *i wiedział, że proletariusze nie mają do stracenia nic oprócz kajdan?*); lepiej ubóstwiać niż być ubóstwianym, być ubóstwianym to rzecz nieznośna; każde dobre wrażenie, jakie się wywołuje w świecie, stwarza nam nieprzyjaciela, aby być lubianym przez ludzi, trzeba być miernotą; zbrodnia należy wyłącznie do klas niższych, jest dla nich tym, czym dla nas sztuka, mianowicie po prostu środkiem dostarczającym niezwykłych emocji; zbrodnia jest zawsze krokiem fałszywym, nie powinno się nigdy robić nic takiego, o czym nie można swobodnie mówić po obiedzie...

Oprócz wygłaszania takiego ciągu banałów, które stają się błyskotliwe tylko dlatego, że lecą jeden za drugim – jak w technice wyliczania czyniącej niezwykłymi słowa najpospolitsze poprzez nielogiczny

związek, który ustanawiają z innymi, równie pospolitymi słowami – lord Wotton celuje też w wynajdywaniu komunałów niegodnych nawet figurować na pudełku czekoladek; nadaje im potem błyskotliwość poprzez odwrócenie:

> Naturalne zachowanie nie jest niczym innym jak pozą, i to pozą najbardziej drażniącą ze wszystkich, jakie znam.
>
> Przepadam za prostymi przyjemnościami. Są one ostatnią przystanią ludzi skomplikowanych.
>
> Potrzebuję tylko informacji, oczywiście informacji bezużytecznej.
>
> Amerykanie są absolutnie rozsądni. Jakie to straszne!
>
> Mam współczucie dla wszystkiego, tylko nie dla cierpienia.
>
> Drogi mój chłopcze, ludzie, którzy tylko raz w życiu kochają, są właśnie prawdziwie płytcy.
>
> Tragedie drugich mają w sobie zawsze coś nieskończenie trywialnego.
>
> Jeśli mężczyzna robi coś bardzo głupiego, to zawsze z motywów najszlachetniejszych *(ten komunał rakowatość jednak znosi:* Jeśli mężczyzna robi coś bardzo szlachetnego, to zawsze z motywów najgłupszych).
>
> Mężczyzna może być szczęśliwy z każdą kobietą, o ile jej nie kocha.
>
> Lepiej jest być pięknym niż dobrym. Ale nikt z równą gotowością nie przyzna, że lepiej być dobrym niż brzydkim (*nawiązanie do najbanalniejszych banałów, jak rozpowszechniany przez telewizję: „Lepiej być pięknym, bogatym i zdrowym niż brzydkim, biednym i chorym”*).
>
> Tylko płytcy ludzie nie sądzą według pozorów.
>
> To doprawdy szkaradne, że ludzie za moimi plecami mówią o mnie rzeczy najzupełniej prawdziwe.
>
> Jaka jest różnica między kaprysem a dozgonną miłością? Ta, że kaprys trwa trochę dłużej.

Nie da się zaprzeczyć, że lord Wotton wymyślił także kilka paradoksów sugestywnych, jak na przykład:

> Wybieram sobie przyjaciół dla ich piękności, znajomych dla ich dobrego charakteru, a wrogów dla ich bystrej inteligencji.

> Amerykanki równie zgrabnie ukrywają swych rodziców jak Angielki swą przeszłość.
>
> Filantropi zatracają zmysł humanitarny. Tym się różnią od innych ludzi.
>
> Mogę znieść brutalną przemoc, ale brutalny rozsądek jest nieznośny.
>
> Kocham muzykę Wagnera bardziej niż jakąkolwiek inną. Taka jest hałaśliwa, że można mówić przez cały czas i nie być słyszanym.
>
> *Grande passion* jest przywilejem ludzi niemających nic do roboty.
>
> Kobiety wzniecają w nas pragnienie tworzenia arcydzieł i zawsze przeszkadzają nam w ich urzeczywistnieniu.
>
> Kto łopatę nazywa łopatą, powinien zostać skazany na kopanie.

Jednak większość paradoksów lorda Wottona to aforyzmy rakowate:

> Grzech jest jedyną barwną rzeczą, jaka jeszcze pozostała dzisiejszemu życiu.
>
> *Cnota jest jedyną barwną rzeczą, jaka jeszcze pozostała w dzisiejszemu życiu.*

Rzecz w tym, że *Dorian Gray* ukazuje próżność lorda Wottona, jednocześnie ją denuncjując. Mówi się o nim: „Nie zważaj na niego, moja droga, nigdy nie wierzy w to, co mówi”. Sam autor zaś tak o nim pisze:

> A on igrał z tą myślą i rozzuchwalał się coraz więcej. Podrzucał ją w górę i odwracał, pozwalał jej wyślizgiwać się i znów chwytał w locie, kazał się jej mienić tęczowymi barwami fantazji i uskrzydlał ją paradoksami [...] Czuł, że oczy Doriana Graya wpiły się w niego, a świadomość, że pomiędzy słuchaczami jest ten, którego pragnie oczarować, użyczała jego dowcipowi bystrości, a fantazji barw.

Część swoich najlepszych paradoksów Wilde opublikował w pewnym oksfordzkim czasopiśmie w cyklu *Phrases and Philosophies for the Use of the Young* właśnie jako maksymy uczące życia:

> Ludzie dobrze wychowani zaprzeczają innym. Mędrcy zaprzeczają sobie.
>
> Ambicja to ostatnie schronienie bankruta.

> Podczas egzaminów głupcy zadają pytania, na które mądrzy nie potrafią odpowiedzieć.
>
> Jedynie wielkim mistrzom stylu udaje się nigdy nie zwracać na siebie uwagi.
>
> Pierwszym obowiązkiem w życiu jest być jak najbardziej sztucznym. Co jest drugim, nikt tego jeszcze nie odkrył.
>
> Nic z tego, co naprawdę się dzieje, nie ma jakiegokolwiek znaczenia.
>
> Nuda to wiek dojrzały powagi.
>
> Mówiąc prawdę, jest się pewnym, że prędzej czy później wyjdzie ona na jaw.
>
> Tylko płytcy ludzie znają siebie.

W jakiej jednak mierze uważał je za prawdziwe nauki, dowiadujemy się z odpowiedzi, której udzielił podczas procesu, kiedy te zdania kwestionowano: „Rzadko myślę, że coś, co napisałem, jest prawdziwe”. Nie należy więc domagać się od Wilde’a, aby rozróżniał ściśle paradoksy (prawdziwe) od aforyzmów (oczywistych) i od aforyzmów rakowatych (fałszywych lub pozbawionych wszelkich wynikających z prawdy wartości). Demonstruje on *furor sententialis* (czyli przyjemną retoryczną niepowściągliwość), nie filozoficzną pasję.

W takim razie warto wynaleźć nowy rodzaj fałszywego paradoksu i kłamliwego aforyzmu, służący wyłącznie rozpoznawaniu banałów, w które my sami codziennie się wplątujemy.

Banksy *Graffiti to zbrodnia*, 2013, Nowy Jork

Ukazała się rozkoszna książeczka zawierająca pięćset odwróconych banałów, rozpowszechnionych wcześniej w internecie. Jest ich pięćset i wybaczcie, że przytoczę tylko niewiele, zaczynając od tytułu publikacji: *Scusa l'anticipo ma ho trovato tutti verdi* [7].

> Niekiedy wyobraźnia przewyższa rzeczywistość.
> Nie wierzę w Boga, ale wierzę w Kościół.
> Najpierw popełnił samobójstwo, a potem tą samą bronią zabił żonę i dzieci.
> Dziękuję, że w tej trudnej sytuacji byłeś ode mnie daleko.
> Bardzo żałuję, że nie przerwałem studiów.
> Już pora, aby Święty Mikołaj zrozumiał, że dzieci nie istnieją.
> Jestem zdziecinniały, owszem, ale nie jestem stary.
> Tak – jeśli się zgodzisz, byśmy wzięli ślub w urzędzie!

Skradziono mi portfel, ale nie z powodu dokumentów i kluczy, tylko z powodu pieniędzy.

Nie śpij, bo potem nie będziesz mógł pić coca-coli.

To nie wilgotność, to temperatura.

Potas jest bogaty w banany.

Alberto Sordi może być uważany za spadkobiercę Verdonego.

Nie rozumiem sztuki starożytnej.

Powinno się czytać „midia”, bo to z łaciny.

Na zdjęciach próbnych tylko towarzyszyłam przyjaciółce i wybrano właśnie ją.

Jest kryzys, jest kryzys, a potem wszyscy siedzą wieczorem w domu.

W gruncie rzeczy Mussolini zrobił także wiele świństw.

Dziesięć tysięcy według organizatorów, sto tysięcy według policji.

Wenecja to Amsterdam Południa.

Albinosi mają muzykę we krwi.

Niegdyś było tu całe miasto.

Chińczycy są całkiem inni.

Wydaje się, że lepiej spać z poduszką.

Użyłbym też Linuxa, ale to zbyt łatwe.

A teraz seria słynnych paradoksów Karla Krausa. Nie próbuję ich odwracać, bo wystarczy trochę się zastanowić, aby zrozumieć, że to niemożliwe. Są one nośnikami niekonwencjonalnej prawdy, sprzecznej z powszechnie przyjętą opinią. Nie dają się nagiąć do wyrażenia prawdy przeciwnej.

Skandal zaczyna się wówczas, kiedy policja położy mu kres.

Do doskonałości brakowało jej tego, że nie miała wad.

Dziewictwo jest ideałem tych, którzy pragną pozbawiać dziewictwa.

Kary służą do odstraszania tych, co nie chcą grzeszyć.

Istnieje niezbadana część ziemi, która wysyła w świat odkrywców.

Dzieci udają żołnierzy. To jest sensowne. Dlaczego jednak żołnierze udają dzieci?

Oczywiście także Kraus grzeszy aforyzmami rakowatymi. Oto kilka jego powiedzeń, którym można z powodzeniem zaprzeczyć, a więc odwrócić je:

Nic nie jest bardziej niezgłębione niż powierzchowność kobiety.
Nic nie jest bardziej powierzchowne niż niezgłębioność kobiety.

Wybaczajcie brzydkim nogom, nie brzydkim pończochom!
Wybaczajcie brzydkim pończochom, nie brzydkim nogom!

Istnieją kobiety, które nie są piękne, lecz tylko tak wyglądają.
Istnieją kobiety, które są piękne, lecz tylko tak nie wyglądają.

Nadczłowiek jest przedwczesnym ideałem. Zakłada on bowiem istnienie człowieka.
Człowiek jest przedwczesnym ideałem. Zakłada on bowiem istnienie nadczłowieka.

Roland Topor *Otwarte niebo*, litografia, po 1945

Jedyne paradoksy, które prawie nigdy nie wydają się rakowate, to paradoksy Stanisława Jerzego Leca. Oto krótki wybór z jego *Myśli nieuczesanych*:

Żeby śmierć można było na raty odespać!

Śniła mi się we śnie rzeczywistość. Z jaką ulgą się obudziłem!

Sezamie, otwórz się – ja chcę wyjść!

Kto wie, co by odkrył Kolumb, gdyby mu nie stanęła na drodze Ameryka!

Straszny jest knebel posmarowany miodem.

Rak rumieni się po własnej śmierci. Cóż za przykładu godna subtelność u ofiary!

Burząc pomniki, oszczędzajcie cokoły. Zawsze mogą się przydać.

Posiadł wiedzę, ale jej nie zapłodnił.

W swej skromności uważał się za grafomana, a był donosicielem.

Stosy nie rozświetlają ciemności.

Można umrzeć na Wyspie św. Heleny, nie będąc Napoleonem.

Przywarli do siebie tak blisko, że nie było już miejsca na żadne uczucie.

Posypywał sobie głowę popiołem swoich ofiar.

Śnił mi się Freud. Co to znaczy?

Obcowanie z karłami deformuje kręgosłup.

Sumienie miał czyste. Nieużywane.

Nawet w jego milczeniu były błędy językowe.

Przyznaję, że mam słabość do Leca, ale chciałbym zakończyć paradoksem służącym mi w życiu za przewodnika, choć nie zawsze jestem mu posłuszny; mam też nadzieję, że i wy nim się posłużycie:

Pomyśl, zanim pomyślisz.

[La Milanesiana 2010, Paradoksy]

Mówić nieprawdę, kłamać, fałszować

Temat kłamstwa jest jednym z najżywiej dyskutowanych w historii logiki i filozofii języka, pomijając już dzieje etyki i nauk politycznych. Jeżeli chcecie wyrobić sobie ogólne wyobrażenie o tej bezbrzeżnej dyskusji, to tym, którzy zadowolą się książką niewielką, zawierającą podstawowe wiadomości, doradzam *Breve storia della bugia* Marii Bettetini, tym zaś, którzy zechcą przełknąć kilkaset stron więcej – *Filosofia della bugia* Andrei Tagliapietry. Zgodziłem się wetknąć nos w ten temat (aluzja do Pinokia jest całkiem przypadkowa) nie tylko dlatego, że pisałem powieści i eseje o fałszach i fałszerstwach, lecz i dlatego, że wielu nadal cytuje fragment z mojej *Teorii semiotyki*, w którym powiedziałem, że powinniśmy uważać za znak to wszystko, co można spożytkować w celu skłamania. Dym unoszący się z płomienia obok nas nie jest znakiem, gdyż nie mówi nic ponad to, co już wiemy – ale dym unoszący się nad szczytem wzgórza jest nie tylko znakiem ognia, którego nie widzimy. Tym dymem mogli posłużyć się Indianie, aby coś zasygnalizować; ktoś mógłby także go wywołać środkami chemicznymi, abym uwierzył w nieistniejący tam ogień lub aby mnie przekonać, że na wzgórzu są Indianie (co nie jest prawdą).

François Lemoyne *Czas ratuje prawdę od fałszu i zawiści*, 1737, Londyn, Wallace Collection

Moja definicja była jednak zbyt ograniczająca: powinienem był oświadczyć, że jest znakiem to wszystko, co można spożytkować w celu powiedzenia nieprawdy, lub lepiej jeszcze – co nie istnieje w rzeczywistym świecie. Podobnie jak proza literacka opowiada o tym, co istnieje w świecie możliwym różnym od naszego, kłamstwo jest tylko jednym z wielu sposobów powiedzenia tego, co nie istnieje w świecie rzeczywistym.

Wyjaśniam. Kiedy Ptolemeusz twierdził, że Słońce obraca się wokół Ziemi, mówił z pewnością coś, co nie istniało; mówił to, ponieważ się mylił; ale nie mówił kłamstwa. Kłamać znaczy mówić

przeciwieństwo tego, co uważa się za istniejące, Ptolemeusz zaś w najlepszej wierze sądził, że Słońce się porusza. Ale wyobraźmy sobie teraz, że Ptolemeusz zechciał przystać do tajnej sekty zwolenników Arystarcha z Samos utrzymujących, iż to Ziemia obraca się wokół Słońca, i że w celu pozyskania sobie owych konspiratorów rozpowiadał na prawo i lewo: „Z pewnością Ziemia obraca się wokół Słońca". Otóż Ptolemeusz powiedziałby wtedy na pewno to, co dla nas jest prawdą, a przecież by skłamał, ponieważ głosiłby przeciwieństwo tego, w co wierzył. A więc o ile mówienie nieprawdy jest problemem „aletycznym", co znaczy dotyczącym pojęcia *aletheia*, czyli prawdy, to kłamanie jest problemem etycznym lub moralnym. Można być kłamcą niezależnie od tego, czy mówi się prawdę, czy też nie. Oskarżający niewinną Desdemonę Jago jest z pewnością kłamcą, ale gdyby przypadkiem Desdemona rzeczywiście obdarzyła swoimi wdziękami Kasja, a Jago by o tym nie wiedział, to Otello usłyszałby od niego prawdę, lecz Jago i tak pozostałby kłamcą.

Kiedy zajmujecie się gorliwie kłamstwem lub – lepiej jeszcze – różnorodnymi fałszerstwami, jak przytrafiło się mnie w powieści *Cmentarz w Pradze*, zdarzają się bezrozumni, którzy argumentują od razu, że przedstawiając świat jako pełen fałszerzy, a samą historię jako królestwo kłamstwa, utrzymujecie, iż nie istnieje żadna prawda, a więc jesteście relatywistą. Horrendalne głupstwo, niegodne nawet tych, którzy nie uczyli się nigdy filozofii w liceum ani w seminarium.

Aby móc powiedzieć, że coś jest błędne lub fałszywe albo że jest wynikiem fałszerstwa, trzeba wiedzieć, co jest poprawne lub prawdziwe albo autentyczne. Są oczywiście różne poziomy prawdy i możliwości sprawdzenia, czy coś istnieje. Kiedy powiem „na dworze pada", prawdziwość mojego twierdzenia można sprawdzić przez osobiste doświadczenie: wyjdźcie na dwór i wyciągnijcie rękę. Kiedy powiem, że kwas siarkowy to H_2SO_4, przyjmiecie, że to prawda, na podstawie wiedzy – nazwijmy ją tak – podręcznikowej, ale jeśli bardzo tego chcecie, możecie poprosić o wstęp do laboratorium, gdzie w waszej

obecności wytworzy się trochę kwasu siarkowego (nie sądzę jednak, aby przyniosło to wam szczególną satysfakcję). Kiedy mówią: „Napoleon zmarł na Wyspie Świętej Heleny piątego maja 1821 roku", stoicie wobec prawdy historycznej, w którą wierzycie, gdyż tak napisano w encyklopedii, a to dlatego, że istnieje gdzieś – powiedzmy, w archiwach brytyjskiej Admiralicji – dokument wiarę waszą potwierdzający. Jest jednak zawsze możliwe, że w dokumentach są błędy (Hudson Lowe pomylił się, zaglądając do kalendarza) albo że zawierają one kłamstwa (Hudson Lowe, zgłaszając śmierć Napoleona, świadomie skłamał w celu ukrycia faktu, że nie zdołał zapobiec jego ucieczce do Argentyny); niewykluczone też, że oryginalny raport Hudsona Lowe'a ktoś później w Londynie sfałszował, zmieniając dzień i miesiąc z przyczyn, których nie będziemy tutaj dochodzić.

Tak oto usprawiedliwiliśmy tytuł mojego wystąpienia: jest różnica między mówieniem nieprawdy, kłamaniem i fałszowaniem. Ta trójca obejmuje zresztą w rzeczywistości o wiele szerszy obszar zjawisk. Na przykład: jest fałszem czy prawdą, że Duch Święty pochodzi i od Ojca, i od Syna (*filioque*)? Za prawdę uważa to papież, więc mówiąc tak, nie kłamie, ale fałszem jest to dla patriarchy konstantynopolitańskiego, który oskarża papieża – w najlepszym wypadku – o błąd; inaczej nie doszłoby przecież do schizmy wschodniej. W jakim sensie jest prawdą, że Matka Boża objawiła się w Lourdes, skoro mamy tylko świadectwo Bernadette Soubirous? I jeżeli tak, to dlaczego tenże Kościół podaje w wątpliwość objawienie Matki Bożej w Medziugorie, wbrew świadectwu sześciu widzących? Dla prawd tego rodzaju kryteria weryfikacji są bardzo różne od tych, które odnoszą się do kwasu siarkowego.

Etyka kłamstwa

Ponieważ jednak rozważania nad tym, co jest fałszem, a co prawdą, są przedsięwzięciem tytanicznym, poprzestańmy na problematyce etycznej

kłamstwa. Kłamać zabrania jedno z przykazań, ale wiemy, że w większości przykazań mamy do czynienia z materią lekką, stanowiącą też o różnicy między grzechem śmiertelnym a grzechem powszednim. Na przykład w przypadku *Czcij ojca swego i matkę swoją* jest różnica między powiedzeniem mamie „nie zawracaj mi głowy” a zabiciem jej uderzeniami młotka; natomiast (jak mnie kiedyś uczono) nie występuje materia lekka w przypadku *Nie popełniaj czynów nieczystych*[8], czyli że idzie do piekła zarówno ten, kto zgwałcił własną babcię, jak i nastolatek, który poczuł nieznaczne podniecenie w kroczu na widok zdjęcia Moniki Bellucci. A co się dzieje z *Nie mów fałszywego świadectwa przeciw bliźniemu swemu*?

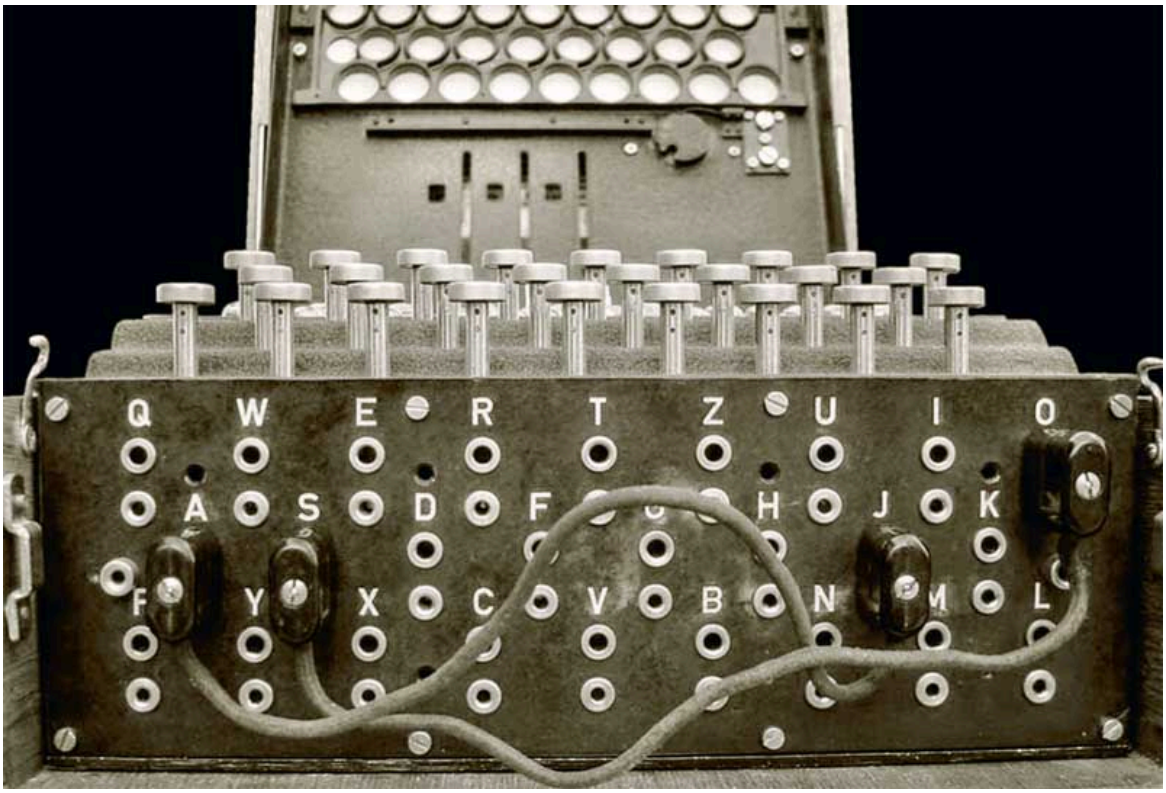
Salvator Rosa *Alegoria kłamstwa*, 1651, Florencja, Galleria Palatina

Zdarzali się wyznawcy swobodnych zasad w polityce, poczynając od Platona, którego zdaniem, aby wpajać młodzieży cnoty, wolno było opowiadać jej mity (fantazjując, rzecz jasna), aż po Machiavellego (*Książę*, rozdz. 18):

> Każdy rozumie, że byłoby rzeczą dla księcia chwalebną dotrzymywać wiary [...] Jednak doświadczenie naszych czasów uczy, że tacy książęta dokonali wielkich rzeczy, którzy mało przywiązywali wagi do dotrzymywania wiary i którzy chytrze potrafili usidlać mózgi ludzkie, a w końcu wzięli przewagę nad tymi, którzy zaufali ich lojalności [...] Otóż mądry pan nie może ani

> powinien dotrzymywać wiary, jeżeli takie dotrzymywanie przynosi mu szkodę [...] Zapewne gdyby wszyscy ludzie byli dobrzy, ten przepis nie byłby dobry, lecz ponieważ są oni nikczemni i nie dotrzymywaliby tobie wiary, więc ty także nie jesteś obowiązany im jej dotrzymywać [...] Trzeba więc, aby miał on [książę] umysł zdolny do zwrotu, stosownie do tego, jak wiatry i zmienne koleje losu nakazują, i jak rzekłem powyżej, nie powinien porzucać dobrego, gdy można, lecz umieć czynić zło, gdy trzeba.

Francis Bacon (*Eseje* 6) przypominał: „Obłuda jest rodzajem słabej polityki czy mądrości. Trzeba bowiem przenikliwego umysłu i mocnego serca, by wiedzieć, kiedy powiedzieć prawdę i zgodnie z nią czynić. Toteż słabszego gatunku są ci politycy, którzy są największymi obłudnikami”. Baltasar Gracián zaś napisał, że umiejętność udawania jest wielką zaletą rządzącego. Także i dzisiaj każdy uznałby za szaleńca generała, który w odpowiedzi na zadane pytanie wyjawiłby swoje plany zaatakowania nieprzyjaciela; wszystkie armie – od Cezara i Jana Tritemiusza po kod Enigmy – stosowały zawsze różne formy kryptografii, aby komunikować, symulując.



Maszyna Enigma skonstruowana przez niemieckiego inżyniera Arthura Scherbiusa, 1918

Mówienie prawdy jest niebezpieczne i niewskazane zwłaszcza w dyplomacji. Kłamstw dyplomatycznych dopuszczamy się często my sami w naszych codziennych dyplomatycznych gierkach: mówimy, że miło nam poznać kogoś, z kim chętnie uniknęlibyśmy spotkania; nie przyjmujemy zaproszenia na kolację, udając, że coś nam dolega, bo wiemy, że w domu zapraszającego jedzenie jest obrzydliwe.

Rygoryści utrzymywali jednak zawsze, że kłamać nie wolno nigdy, z żadnego powodu, nawet po to, aby ratować ludzkie życie. Święty Augustyn podał przykład krańcowy: ktoś ukrył u siebie w domu kogoś, kogo okrutny morderca szuka, aby go zabić; morderca pyta ukrywającego, czy ofiara u niego przebywa. Dobre serce, jeśli nie zdrowy rozsądek, podyktowałoby mu kłamstwo, lecz nawet w tym wypadku nie wolno skłamać z litości.

Tematem zajął się Immanuel Kant (*O etycznych obowiązkach jednych ludzi w stosunku do innych, O domniemanym prawie do kłamstwa z pobudek miłości ludzkiej, O kłamstwie*). Benjamin Constant (*Des réactions politiques*) twierdził, że prawda jest obowiązkiem, ale „nikt nie ma prawa do takiej prawdy, która wyrządziłaby krzywdę innym”; to, o czym wiemy, jest jak dziedzictwo, które możemy odstąpić, lub nie odstąpić, innym zgodnie z naszą wolą. Natomiast dla Kanta prawdomówność jest bezwarunkowo obowiązkowa. „Jeśli człowiek posługuje się fałszywymi wiadomościami, nie wyrządza szkody innemu człowiekowi w szczególności, lecz szkodzi całej ludzkości, ponieważ gdyby wszyscy tak postępowali, zniweczyłoby to naturalne u ludzi pragnienie poznania”.

Co do mordercy, który cię pyta, gdzie znajduje się ukrywana przez ciebie ofiara, argumentacja Kanta odzwierciedla zdolność tego wielkiego człowieka do wypowiadania czasami głupstw (jak wtedy, gdy twierdził, że muzyka jest sztuką niższego rzędu, gdyż muszą jej słuchać także ci, którzy tego nie chcą, stojąc zaś przed obrazem, można zawsze spojrzeć w inną stronę). Mówi on: jeśli skłamiesz i powiesz, że ofiary w twoim domu nie ma, może się zdarzyć, że bez twojej wiedzy wyszła ona od ciebie; wtedy ten zbój mógłby ją spotkać w pobliżu i zabić. Jeśli zaś przyznasz, że w twoim domu jest, i morderca wejdzie, może się zdarzyć, że wejdzie tam również sąsiad i go schwyta, zanim zdąży zabić. Kantowi nie przyszło do głowy, że to on sam jest zobowiązany schwytać mordercę; dobrotliwy profesor czekał na sąsiada.

W sprawie kłamstwa o wiele bardziej zrównoważony był Tomasz z Akwinu, który w *Sumie teologicznej* (II-II, 110) wybacza jako przewinienia powszednie zarówno kłamstwo żartobliwe, wypowiadane w żartach, jak i kłamstwo niegroźne, mające przynieść pożytek (na przykład takie, które nikomu nie szkodząc, pomaga ratować czyjeś życie lub cześć). Potępia natomiast jako grzech śmiertelny kłamstwo szkodliwe, które „nikomu nie pomaga, a komuś szkodzi”, które „przynosi korzyść jednej osobie, szkodząc drugiej” lub które

„wypowiadane jest jedynie dla przyjemności kłamania i oszukiwania”. Zauważmy, że tutaj – jak zresztą u prawie wszystkich autorów – na definicję kłamstwa składa się nie tylko świadomość tego, że mówi się nieprawdę, ale i zamiar spowodowania szkody.

Co się tyczy kłamstw w dobrych zamiarach, jezuici będą później mówić o *peccatum philosophicum* [grzech filozoficzny] lub *peccatillum* [grzeszek], skąd (jak sugerował Kant) określenie *bagatelle*.

Nie chodziło jednak o bagatele. Dziś jeszcze zastanawiamy się, czy ukrywanie przed drogą nam osobą powagi jej choroby jest aktem miłosierdzia czy dowodem braku lojalności. Jeżeli zaś zasługuje na potępienie to, co Tomasz (II-II, 112, 1) nazywał chełpliwością lub przechwałkami, a więc wywyższanie siebie samego, to co powiedzieć o tym, że Kant potępiał także fałszywą skromność okazywaną w celu oszczędzenia obrazy mniej utalentowanym? No i czy powtórzenie za Sokratesem „nic nie wiem”, aby pognębić tych, którzy mniej od nas wiedzą, jest tym samym co oświadczenie fiskusowi „nic nie mam”?

Symulacja barokowa

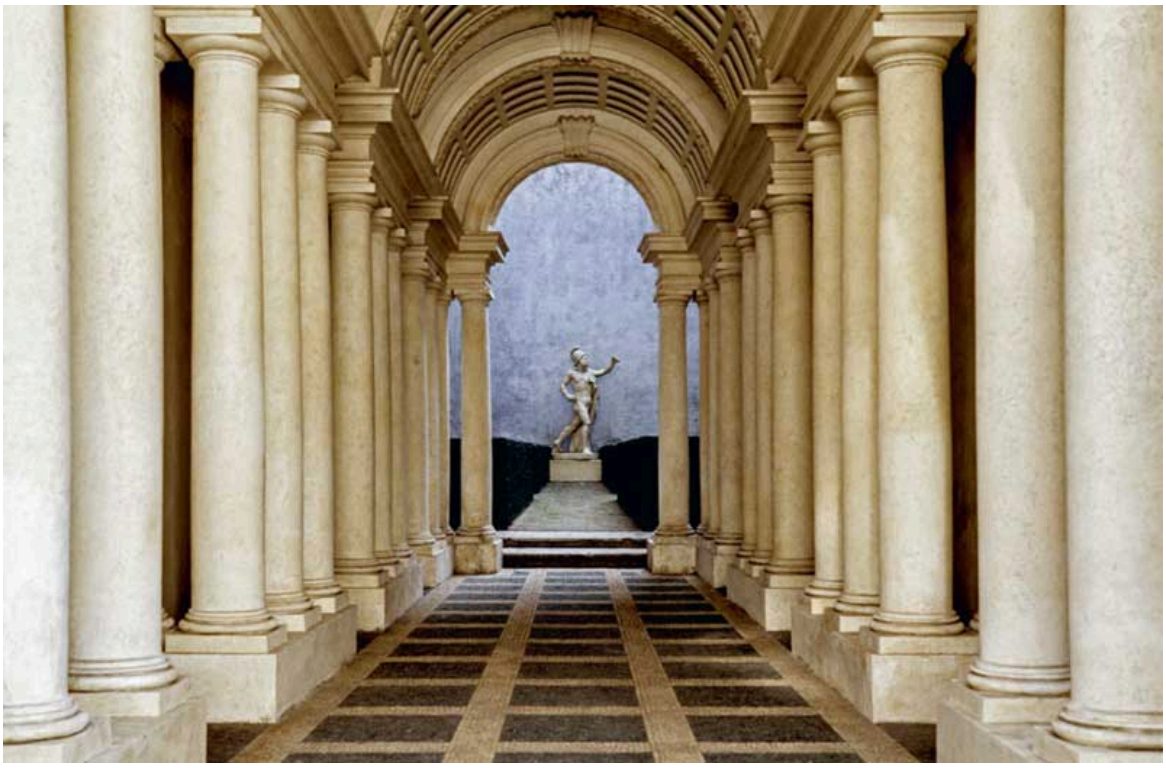
Wiekiem, który z największą wnikliwością rozmyślał nad poruszoną wyżej problematyką, był wiek baroku, wiek narodzin absolutyzmu i racji stanu, wiek Mazarina, spędzającego czas nie tylko na wykrywaniu w rysach twarzy kłamstw innych, ale i na ukrywaniu tego, co w danej chwili czyta lub pisze; przygotowywał on też wymyślne bankiety, na których mięso miało wydawać się rybą, ryba mięsem, a owoce warzywami i na odwrót, ponieważ kłamliwe pozory budziły podziw. Był to wiek kłamców teatralnych, Jagona, Don Juana i Świętoszka, lecz także wiek, w którym tacy architekci jak Borromini kłamali swoimi zwodzącymi i dwuznacznymi perspektywami, wiek, w którym znaczył więcej pozór niż istota rzeczy, gdyż oko i widzenie stawały się wtedy narzędziami badania wszechświata, wiek, w którym niejaki Giuseppe

Battista wydał *Apologia della menzogna* (1673), wiek, w którym pojawiają się symboliczne wyobrażenia oszustwa i symulacji.

Torquato Accetto w swojej *Dissimulazione onesta* (1641) nie chwali symulacji polegającej na pokazywaniu tego, czym się nie jest; chwali dyssymulację polegającą na niepokazywaniu tego, czym się jest, i hołdowaniu owej fałszywej skromności, którą później potępi Kant. Dla Accetta (w stuleciu knowań, oszustw, gróźb i zasadzek)

> [...] życie ostrożne idzie w parze z czystością serca [...] w życiu pełnym przeszkód trzeba posuwać się wolnym, ciężkim krokiem [...] Ewangelia zaleca nam, abyśmy byli baczni jak węże i prości jak gołębice [...] kto nie umie udawać, nie umie żyć [...] a dyssymulacja jest niczym innym, jak umiejętnością niepokazywania rzeczy takimi, jakie są, zasłoną splecioną z uczciwych ciemności [...] gdyż nie tworzy fałszu, lecz pozwala nieco odpocząć prawdzie [...] Gdyby ktoś nosił maskę codziennie, stałby się bardziej znany od kogokolwiek innego [...] ale o znakomitych dyssymulatorach, którzy byli i są, nic w ogóle nie wiadomo.

Apoftegmat w pełni prawdziwy. Accetto – wyznaje on w pewnej chwili, że opublikował książkę pozbawioną wigoru, „gdyż pisanie o dyssymulacji zmusiło mnie do dyssymulowania” – zdołał znakomicie urzeczywistnić swój zamiar i nikt nie zwrócił na niego uwagi; zapomnianą na pokrytych kurzem półkach książkę odkrył dopiero Croce.



Francesco Borromini *Pozorowana perspektywa*, 1652–53, Rzym, Galleria Spada

Zresztą i nieunikający sławy Kartezjusz po tym, jak skazano Galileusza, postanowił nie publikować książki *Świat albo Traktat o świetle*, nad którą pracował od 1630 roku; postąpił więc zgodnie z maksymą: *Bene qui latuit, bene vixit* [Kto dobrze się krył, dobrze żył].

Łatwo byłoby powiedzieć, że o ile Accetto sławi dyssymulację, o tyle Baltasar Gracián w swojej *Wyroczni podręcznej* (1647) sławi symulację. Sprawy nie są jednak takie proste, zwłaszcza u barokowego jezuity. Gracián powtarza ciągle, że nie należy mieszać polityki z oszustwem, że „jedynie prawda może zapewnić rzeczywistą reputację”; oskarża Machiavellego, że jest *valiente embustero*, czyli dzielnym kłamcą, który „z pozoru ma niewinność na wargach i czystość na języku, a pluje ogniem piekielnym, od którego niszczeją obyczaje i płoną państwa”. Wydaje się na pierwszy rzut oka, że aby móc przeżyć w tamtych czasach, zaleca ostrożność, dyskrecję i powściągliwość: trzeba „nie kłamiąc, nie mówić jednak wszelkiej prawdy. W niczym nie trzeba większej ostrożności jak właśnie w mówieniu prawdy. Prawda to krew

wypuszczona z serca. Równie wielkiej sztuki potrzeba, aby ją wypowiedzieć, jak by ją przemilczeć”.

Ale od krańcowej dyskrecji do nieśmiałej symulacji krótka droga. Gracián wie, że (doradzał to już Machiavelli) należy zakładać raczej skórę lisa niż skórę lwa, że praktyczna mądrość polega na umiejętności udawania, że przebiegłość znaczy więcej od siły, że „rzeczy nie sądzi się takimi, jakie są, lecz takimi, jakie się wydają”, i że „być dzielnym i umieć pokazać, że dzielnym się jest, to być dzielnym podwójnie”, że „nie być widzianym znaczy nie istnieć” i „otwarta gra nie daje zysku ani przyjemności”, że „każda doskonałość może wydać się barbarzyńska, jeśli nie towarzyszy jej blask sztuczności”, że „nie należy nigdy urzeczywistniać naszego pierwszego zamiaru, gdyż przeciwnik pozna jednostajność naszych ścieżek i uprzedzi nas, a nawet udaremni nasz zamiar”, że trzeba pomagać innym, aby uzyskać to, czego się pragnie, nie ujawniać własnych słabości, umieć przypisywać innym swoje błędy, unikać towarzystwa tych, którzy mogą pomniejszać nasze zalety, i że „od dobrej pasty do zębów pachną usta, a szczególnym dowodem bystrości w życiu jest umieć sprzedawać powietrze, gdyż za większość rzeczy można zapłacić słowami...”.

I wreszcie „życie człowieka to walka ze złością człowieka. Rozum, prowadząc tę walkę, posługuje się wzajemnie podstępem. Nie czyni on tego, co pozornie za zamiar podaje; wskazuje na cel, aby zmylić. Zręcznie kreśli obrazy w powietrzu, a potem dokonywa czegoś niespodziewanego; zawsze dba przy tym, by zakryć swą grę. Ujawnia jakiś zamiar [...] porzuca go jednak bezzwłocznie i zwycięża pociągnięciem, którego nikt się nie spodziewał”.

No tak, Gracián to nie Accetto i dlatego jego maksymy cieszyć się będą w kolejnych stuleciach wielkim powodzeniem.

Fikcja narracyjna

W niektórych fenomenologiach kłamstwa wymienia się jako drugorzędny i dopuszczalny przypadek fikcję narracyjną. Ale fikcja narracyjna nie jest kłamstwem. Manzoni nie kłamie, mówiąc, że nad jeziorem Como pewnemu proboszczowi groziło dwóch zbirów; on udaje, że to, co opowiada, zdarzyło się naprawdę, i prosi nas, abyśmy w jego fikcji uczestniczyli, zawieszając – jak chciał Coleridge – niedowierzanie zupełnie tak, jak robi to dziecko, kiedy chwyta kij i udaje, że to karabin, a nas prosi o uczestniczenie w zabawie i udawanie, że padamy jako zastrzelony lew.

W fikcji narracyjnej nie mówi się nieprawdy po to, aby ktoś w to uwierzył, ani też po to, by mu zaszkodzić; buduje się świat możliwy i zachęca czytelnika lub widza jako wspólników, aby w nim żyli tak, jak gdyby był światem rzeczywistym, to znaczy uznając za wiarygodne rządzące nim reguły (mówiące zwierzęta, dzieła magii, czyny nadludzkie).

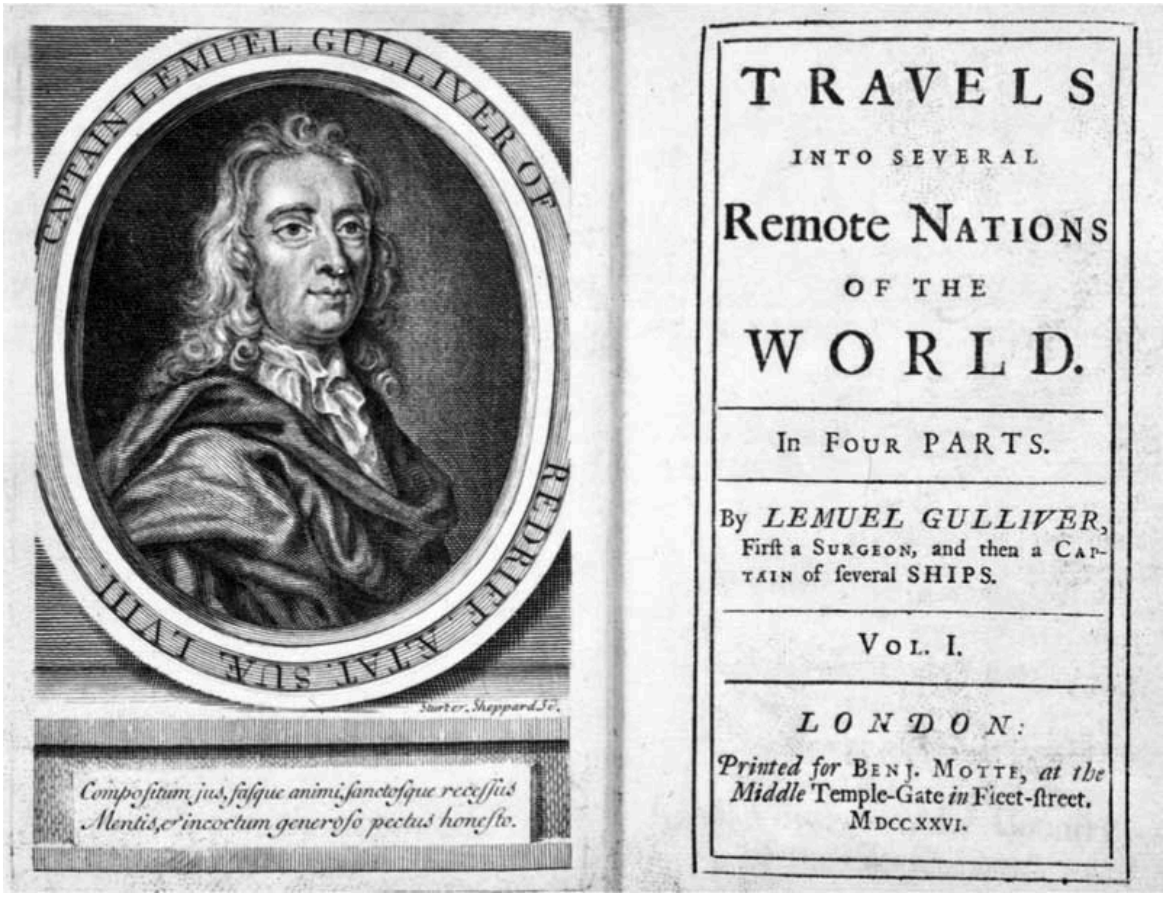
Guliwer ciągnie statki Liliputów, ilustracja do *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta, XIX w.

Fikcja narracyjna wymaga, rzecz jasna, uprzedniego zasygnalizowania fikcyjności. Sygnały zawarte są niekiedy w „paratekście”, od tytułu po informację „powieść” na okładce i opisy na skrzydełkach. Wewnątrz tekstu najbardziej oczywistym sygnałem fikcyjności jest formuła wstępna „był sobie kiedyś...”, są jednak i inne sygnały fikcyjności, jak rozpoczęcie narracji *in medias res* [w środku rzeczy], rozpoczęcie dialogiem, niezwłoczne podkreślenie osobistych dziejów bohatera zamiast sytuacji ogólnej i tak dalej. Nie istnieją jednak sygnały fikcyjności bezsporne.

Fikcja narracyjna zaczyna się często od fałszywego sygnału prawdziwości. Oto doskonały przykład:

> Autor tych podróży, Lemuel Guliwer, jest moim dawnym i poufałym przyjacielem, a nawet po matce jesteśmy z sobą w pokrewieństwie. Będzie temu około lat trzech, jak pan Guliwer znudzony ciągłym gromadzeniem się ciekawskich w jego domu w Redriff, kupił sobie małą majętność z gruntem i wygodnym domem pod Newark, w hrabstwie Nottingham, swej ojczystej prowincji, i teraz żyje tam [...] Jeszcze przed oddaleniem się z Redriff pan Guliwer wręczył mi pisma tu drukowane [...] Przeczytałem je z największą starannością trzykrotnie [...] przez całe jednak dzieło powiewa duch prawdy i autor taką się istotnie odznacza prawdomównością, że w okolicach Redriff, jeżeli kto chce kogo o czym zapewnić, zwykle mówi: „Jest to tak prawdziwe, jakby sam pan Guliwer powiedział".

Spójrzmy na frontyspis i poprzedzającą go stronę pierwszego wydania *Podróży Guliwera* (1726); nie widnieje tam nazwisko Swifta jako autora fikcji, ale nazwisko Gullivera jako mówiącego prawdę autobiografa. Przypadek osobliwy, lecz całkiem nierzadki: jeśli przy uwzględnieniu sygnałów fikcyjności wszystko to, co pojawia się w narracji, trafia do rubryki udawanie, wykluczająca lub negująca fikcyjność okładka byłaby kłamstwem. Moglibyśmy powiedzieć, że w tamtych czasach publiczność była gotowa uznać fikcyjność gatunku „podróż utopijna" i że poczynając od *Prawdziwej historii* Lukiana z Samosat (II wiek), przesadne zapewnienia o prawdziwości brzmiały jak sygnały fikcyjności, ale w fikcji narracyjnej często występują odniesienia do świata rzeczywistego tak dokładne, że czytelnik obcujący z książką przez pewien czas miesza składniki fantastyczne z nawiązaniami do rzeczywistości i nie wie dobrze, gdzie się znajduje.



Frontyspis *Podróży Guliwera*, 1726

Stąd zjawisko czytelników traktujących na serio powieści, jak gdyby mówiły one o rzeczach, które rzeczywiście się zdarzyły, i przypisujących autorowi poglądy postaci. Jako autor powieści zapewniam was też, że po sprzedaży – powiedzmy – dziesięciu tysięcy egzemplarzy przechodzi się od publiczności obznajomionej z powieścią do publiczności „nieokrzesanej", która odbiera powieść jako ciąg prawdziwych twierdzeń; w podobny sposób w dawnych teatrzykach marionetek widzowie usiłowali na koniec zlinczować Gana di Maganza.

Zła wiara

Kłamstwo widzieliśmy dotąd jako stosunek dwustronny – między oszustem i oszukiwanymi. Istnieją jednak również kłamstwo

jednostronne i kłamstwo trójstronne.

Kłamstwem jednostronnym jest zła wiara, przez którą ktoś, chociaż zna całą prawdę, okłamuje sam siebie i zazwyczaj w końcu w swoje kłamstwo wierzy. W przypadku złej wiary ten, kogo się okłamuje, i ten, kto kłamie, są tą samą osobą; znaczy to, że jako oszust powinienem znać prawdę, którą skrywam przed sobą samym – oszukanym.

Najpiękniejsze strony o złej wierze napisał bodaj Jean-Paul Sartre w *Bycie i nicości* (1943) na temat pewnej pani godzącej się odwiedzić mężczyznę, o którym wie, że jej pożąda; powinna ona zrozumieć, że po wejściu do jego mieszkania jej los jest przypieczętowany. Sama przed sobą jednak temu przeczy, traktuje dosłownie zapewnienia gospodarza mówiącego, że ją podziwia, i pojmuje ten podziw w sensie duchowym, nie cielesnym. Nie chce rozumieć pragnienia mężczyzny jako tego, czym jest, postrzega je jedynie jako wysublimowane w podziw. Lecz oto w pewnej chwili gospodarz bierze jej dłoń. Jeśli ona zostawi ją w jego ręce, będzie to dowodem, że akceptuje zmianę charakteru ich wzajemnego stosunku. Jeśli ją cofnie, zniweczy „niejasną i chwiejną harmonię, która stanowiła cały urok tej chwili”.

> Chodzi zatem o to, by odsuwać moment podjęcia decyzji tak długo, jak tylko się da. Wiadomo, co się wówczas dzieje: kobieta pozostawia swoją dłoń w dłoni mężczyzny, ale nie zauważa, iż to czyni. Nie zauważa tego, ponieważ akurat w tym momencie przypadkiem zdaje się być czystym duchem [...] W tym czasie doszło do rozwodu między duszą i ciałem: dłoń kobiety bezwładnie spoczywa w ciepłej dłoni jej partnera – ani nie przyzwalając, ani nie stawiając oporu – niczym rzecz.

Powyższy opis trąci może nieco męskim szowinizmem, lecz staje się dość żałosny, kiedy pomyślimy o fizycznym wyglądzie Sartre’a. Kto wie, jak wyglądała ta pani...

Ironia

Stosunek trójstronny może natomiast – choć niekoniecznie – stanowić ironia. Poprzez ironię wyraża się przeciwieństwo prawdy („Ty, który jesteś przecież tak inteligentny”, „Ale Brutus był człowiekiem honoru”) i funkcjonuje ona, jeśli rozmówca zna prawdę. Aby mu pomóc, wymyśla się sygnały ironii (patrz Weinrich), takie jak zmrużenie oka, chrząknięcie, nadanie głosowi szczególnej tonacji, a w piśmie stosuje się cudzysłów, kursywę albo nawet (co za wstyd!) wielokropek. I w tym miejscu ironia staje się fikcją. Jeżeli jednak rozmówca jest tępy, żaden sygnał ironii do niego nie przemawia i można spokojnie z niego zakpić. Ironia zakłada wtedy stosunek trójstronny. Ofiara nie rozumie ironii kłamcy (więc wierzy kłamstwu) i tylko trzeci świadek wymiany zdań pojmuje, co ironizujący chciał powiedzieć; i tak obaj – ironizujący i świadek – kpią sobie z ofiary.

Podrabianie

Czy są inne przypadki kłamstwa o trójstronnej strukturze? Tak – w zasadzie fałszowanie lub podrabianie.

Podrabianie będące wytwarzaniem tekstu rzekomo oryginalnego podlega fałszywej identyfikacji mającej miejsce, kiedy *A* (Autor prawowity) w warunkach historycznych t_1 wytwarza *O* (Obiekt oryginalny), *P* (Podrabiacz) zaś w warunkach historycznych t_2 wytwarza *OP* (Obiekt podrobiony). Ale *OP* niekoniecznie jest fałszerstwem, gdyż *P* mógł wytworzyć *OP* jako ćwiczenie lub dla zabawy. Donacja Konstantyna powstała prawdopodobnie jako zwykłe ćwiczenie retoryczne i dopiero w następnych wiekach uznano ją (w dobrej lub złej wierze) za autentyczną. Interesuje nas natomiast intencja dokonującego fałszywej identyfikacji (Identyfikatora), który twierdzi, że *OP* jest nieodróżnialnie tożsamy z *O*. Dopiero wtedy *OP* staje się fałszywy i oto dlaczego fałszywa identyfikacja powoduje stosunek trójstronny (w którym oczywiście Podrabiacz i Identyfikator mogą być jedną i tą samą osobą – mamy wtedy do czynienia z kłamstwem oczywistym;

jeżeli zaś Identyfikator nie jest Podrabiaczem, mógłby on swój sąd o tożsamości wyrazić w dobrej wierze i wtedy by nie kłamał, choć mówiłby nieprawdę).

Paoletta Saraval *Dama ze szczurem*, 2016, zbiory prywatne

Aby podrobienie się powiodło, trzeba mieć wiedzę o tożsamości dwóch przedmiotów lub indywiduów. W obawie przed zagubieniem się w rozważaniach o pojęciu tożsamości bytów nieodróżnialnych Leibniza zadowólmy się pojęciem Arystotelesa (*Metafizyka* V, 9, 1018a): dwie rzeczy uważane za różne uznaje się za rzecz tę samą, jeśli zajmują one w tej samej chwili tę samą część przestrzeni.

W przypadku podróbek trudność polega na tym, że zazwyczaj coś obecnego pokazuje się jako oryginał, domniemany oryginał zaś (jeśli w ogóle istnieje) znajduje się gdzie indziej. Nie sposób więc dowieść, że dwa różne przedmioty zajmują w tym samym czasie dwie różne przestrzenie.

Podrobienie, rzecz jasna, udaje się wtedy, gdy kopia podobna jest w jakiejś mierze do oryginału lub do pojęcia, jakie społeczność wyrobiła sobie o oryginale; inaczej w przypadku owej Rafaelowskiej *Wizji Ezechiela*, o której tyle dyskutowano, nikt nie uznałby za podobną jej podróbki i nie byłoby żadnego problemu. Jest jednak pewne, że oprócz ekspertów wszyscy patrzą na te dwa dzieła zakłopotani: który z tych obrazów jest podrobiony?[9]

Rafael, *Wizja Ezechiela*, ok. 1518, Florencja, Galleria Palatina

Rafael (?), *Wizja Ezechiela*, ok. 1518, zbiory prywatne

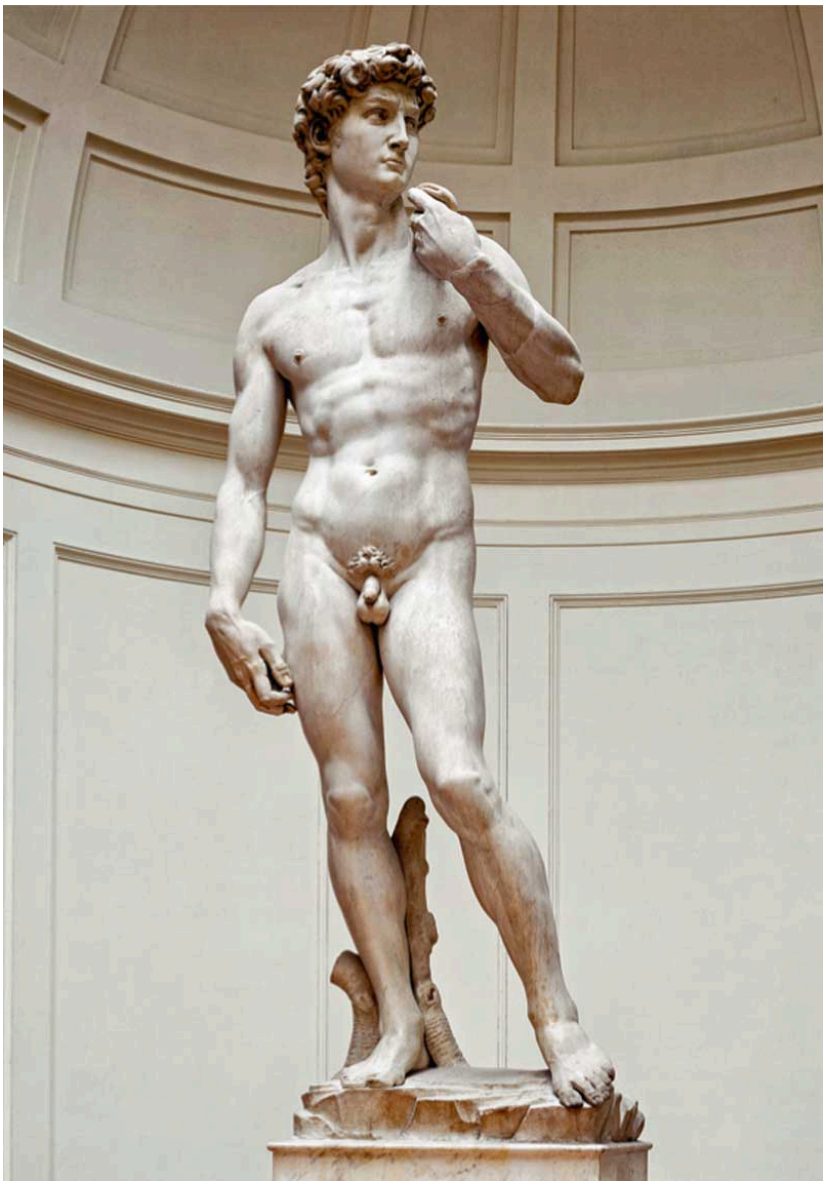
W życiu codziennym do pomyłek z powodu podobieństwa dochodzi najczęściej w sytuacjach, w których trudno nam rozróżnić dwa przedmioty tego samego rodzaju – jak kiedy na przyjęciu postawiliśmy kieliszek gdzieś obok innego i nie wiemy, który jest nasz. W tym przypadku chodzi jednak o pomylenie dwóch dubletów.

Dublet to przedmiot fizyczny mający wszelkie właściwości innego przedmiotu fizycznego, gdyż oba urzeczywistniają wszelkie właściwe cechy przepisane przez abstrakcyjny typ. W tym sensie dwa krzesła tego samego modelu lub dwa arkusze papieru formatu A4 do drukarki są oba wzajemnymi dubletami. Dublety nie podlegają oszustwu

fałszerskiemu, ponieważ, choć nie są nieodróżnialne, są wymienialne. Prawdą jest, że analiza mikroskopowa mogłaby dowieść, iż dwa arkusze papieru formatu A4 dość znacznie się od siebie różnią, my jednak zwykle uważamy, że pod względem naszych potrzeb jeden wart jest drugiego.

Są natomiast przypadki pseudodubletów, kiedy tylko jeden z przedmiotów danego typu nabiera szczególnego znaczenia dla jednego lub kilku użytkowników. W przypadku kolekcjonerstwa przypisuje się szczególną wartość danemu przedmiotowi, jeśli zachowało się bardzo niewiele egzemplarzy określonego znaczka albo egzemplarz starej książki opatrzony jest podpisem autora. W tej sytuacji interesujące staje się sfałszowanie dubletu i tak właśnie dzieje się z rzadkimi znaczkami. Pod kątem codziennej wymiany dwa banknoty tej samej wartości powinny być uważane za dublety, a więc wymienialne. Jednak z prawnego punktu widzenia są one różne, gdyż noszą dwa różne numery seryjne – chociaż ta różnica ma znaczenie jedynie wtedy, gdy danego banknotu użyto przy płaceniu okupu lub jest on owocem napadu na bank.

Postawiono jednak kilka interesujących pytań, jak na przykład to: czy można uznać za autentyczny banknot wydrukowany (z zamiarem sfałszowania) na autentycznym filigranowym papierze urządzeniami mennicy przez dyrektora tejże mennicy, który nadał owemu banknotowi taki sam numer, jaki nosi inny banknot, wydrukowany legalnie kilka minut wcześniej? Gdyby było możliwe ustalenie kolejności druku, autentyczny byłby tylko banknot pierwszy, podobnie jak w przypadku narodzin dwóch królewskich bliźniąt, kiedy zasugerowano, że bliźniak poczęty jako pierwszy przyszedł na świat jako drugi. Albo należałoby zniszczyć na chybił trafił jeden z obu banknotów i uznać za oryginalny ten, który pozostał, co może było sposobem zastosowanym wobec Człowieka w Żelaznej Masce.



Michał Anioł *Dawid*, 1501–04, Florencja, Galleria dell’Accademia

Kopia *Dawida* Michała Anioła, bez daty, Forest Lawn Memorial Park, Glendale w Kalifornii

Przypadek rozpatrzony wyżej był przypadkiem fałszywej identyfikacji mocnej; jest także fałszywa identyfikacja słaba albo domniemanie wymienialności, kiedy wiadomo doskonale, że *OP* nie może być zidentyfikowany z *O*, ale uważa się, że oba obiekty są równoważne co do wartości oraz funkcji, i ponieważ nie ma się dokładnego wyobrażenia o oryginalności autorskiej, wtedy używa się jednego jako ekwiwalentu drugiego. Postępowali tak patrycjusze

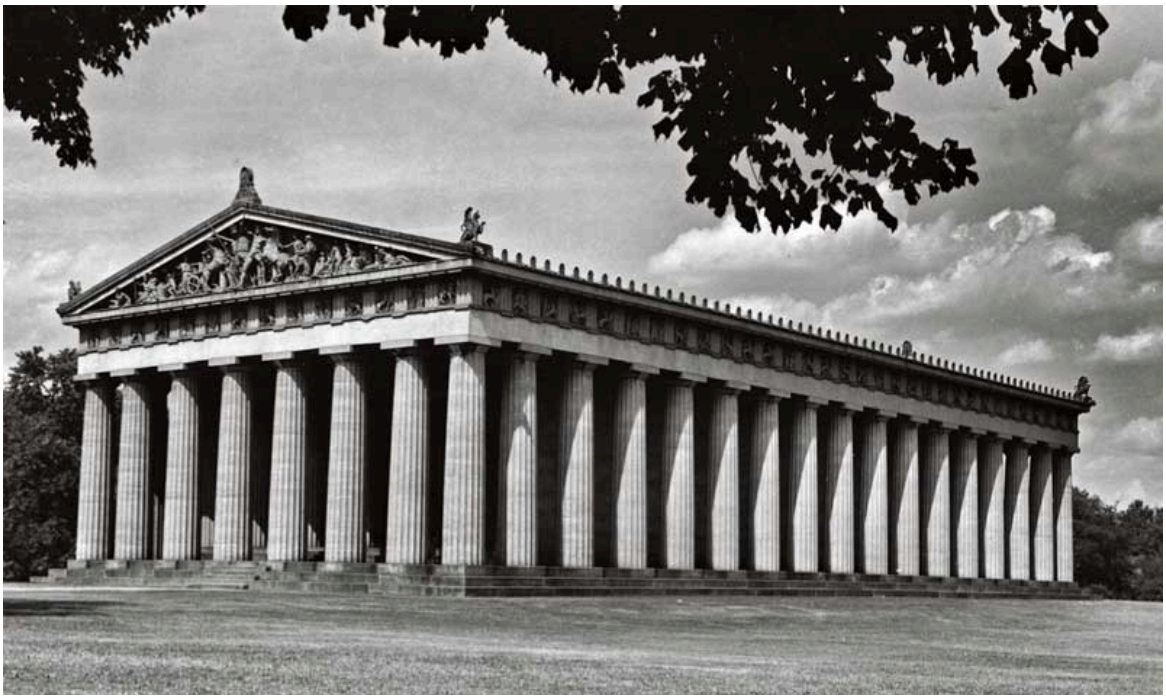
rzymscy, których zadowalała pod względem estetycznym kopia greckiego posągu, podpisywana ewentualnie „Fidiasz” lub „Praksyteles”. Dotyczy to również turystów, którzy we Florencji podziwiają przed Palazzo Vecchio kopię *Dawida* Michała Anioła, nie dbając o to, że oryginał znajduje się w Galleria dell’Accademia. Publiczność kalifornijska podziwia może jako oryginał reprodukcję *Dawida* na cmentarzu Forest Lawn, czyli odwiedzający nie mają dokładnego pojęcia o tym, czym jest oryginał. Także w Kalifornii zwiedziłem muzeum figur woskowych w Buena Park, gdzie publiczność zachwycała się prawdopodobnie jako oryginałem stojącą tam wersją *Dawida*.

Niekiedy *P* zamienia obiekt autentyczny w jego podróbkę. Na przykład restauruje się niedokładnie obrazy i posągi; przekształcając je, zakrywa się określone części ciała, dzieli się poliptyk. Ściśle mówiąc, także dzieła sztuki starożytnej uważane przez nas za oryginalne uległy zmianom pod wpływem działania czasu i ludzi: traciły członki, były restaurowane, zmieniały lub traciły barwy. Wystarczy pomyśleć o neoklasycznym ideale greckości „białej”, a przecież oryginalne świątynie i posągi były wielobarwne.

Ponieważ jednak każde tworzywo od chwili powstania podlega zmianom fizycznym i chemicznym, należałoby uważać każdy przedmiot za nieustannie podrabiający siebie samego. Aby zapobiec tej paranoicznej postawie, nasza kultura wypracowała elastyczne kryteria decydujące o fizycznej całkowitości przedmiotu. Na przykład wychodząc z estetycznego punktu widzenia, twierdzi się zazwyczaj, że dzieło sztuki żyje własną, organiczną całkowitością, którą traci, gdy pozbawia się je jednej z jego części. Z archeologicznego punktu widzenia uważa się jednak, że nawet jeśli dzieło sztuki straciło kilka swoich części, jest nadal autentycznie oryginalne. Ateński Partenon utracił swoje barwy, znaczną część swoich oryginalnych cech architektonicznych i część swoich kamieni, lecz te, które pozostały, są – przypuszczalnie – tymi samymi, które położyli oryginalni

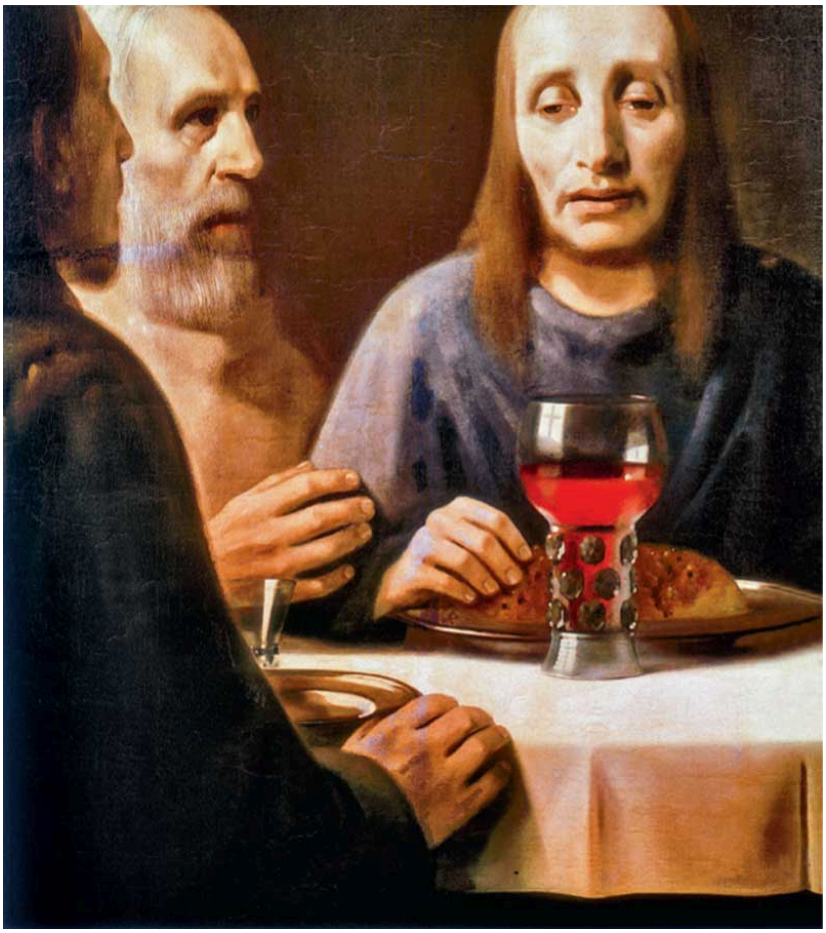
budowniczowie. Partenon w Nashville, stan Tennessee, zbudowano według greckiego wzoru tak, jak wyglądał on w czasach swojej świetności; jest formalnie kompletny do tego stopnia, że Partenon grecki powinien zostać uznany za odmianę albo podróbkę Partenonu w Nashville. Jednak to połowiczną świątynię stojącą na Akropolu uznaje się za bardziej „autentyczną” i „piękniejszą” od jej amerykańskiego faksymile, także ze względu na kontekst: Partenon w Nashville ma w istocie tę wadę, że stoi na równinie, nie na szczycie jakiegoś Akropolu.

Co się zaś dzieje, kiedy obiekt autentyczny albo już nie istnieje, albo nigdy nie istniał, a w każdym razie nikt nigdy go nie widział? To przypadek apokryfów lub pseudoepigrafów. Twierdzi się, że obiekt *OP* odpowiada obiektowi autentycznemu, który w rzeczywistości nigdy nie istniał. Tak robił wielki fałszerz Han van Meegeren, którego *Wieczerzę w Emaus*, przypisaną Vermeerowi, a naprawdę stworzoną w 1937 roku, sprzedano (po obecnym kursie) za dwa i pół miliona dolarów. Po wojnie oskarżono van Meegerena o to, że sprzedawał Göringowi flamandzkie i holenderskie dzieła sztuki. Wyznał wtedy, że były to jego podróbki, ale nikt nie chciał mu wierzyć; aby uwolnić się od wszelkich zarzutów, musiał namalować w więzieniu podrobiony obraz, dowodząc swoich uzdolnień.



Rekonstrukcja Partenonu, Centennial Park, Nashville w Tennessee, 1921–31

Pozostaje otwarte pytanie, czy takie podróbki wykonuje się zawsze w nieuczciwych zamiarach. W teorii blok marmuru poddany przez wieki działaniu wody mógłby zostać uznany za dzieło Brâncuşiego, przy czym nikt nie miałby zamiaru kogokolwiek oszukać. Może tak właśnie przedstawiała się początkowo sprawa fałszywych rzeźb Modiglianiego, jeśli prawdą jest, że wykonawca działał dla żartu, a potem je wyrzucił. Oczywistym przypadkiem pseudoepigrafu są natomiast fałszywe dzienniki Hitlera: podróbkę podano za autentyk, który nigdy nie istniał.



Han van Meegeren fragment *Ostatniej wieczerzy* (albo *Wieczerzy w Emaus*), 1940–41, zbiory prywatne (jeden z wielu obrazów, jakie artysta wykonał, naśladując styl Jana Vermeera)

Zdarza się, że podrabiacz wie doskonale, iż obiekt oryginalny nie istnieje, ale w dobrej wierze sądzi, że podróbka może spełniać wszelkie funkcje, które mógłby spełniać obiekt oryginalny, i jako taki ją przedstawia. To typowy przypadek fałszerstwa dyplomatycznego. Średniowieczni mnisi wyrabiający fałszywe dokumenty wstecznie datowane, zezwalające poszerzyć posiadłości ich opactw, uważali na podstawie tradycji, że przywileje uzyskali w rzeczywistości i że chodzi jedynie o publiczne ich poświadczenie. Paradoksalnie tego samego typu są również – przynajmniej dla umysłów opanowanych nieprzezwyciężonym przesądem – *Protokoły mędrców Syjonu*, w następującym sensie: ich autorzy byli świadomi, że chodzi

o fałszerstwo, sądzili jednak, że jest ono przenajświętsze, gdyż wyraża to, co ich zdaniem było rzeczywistymi zamiarami Żydów. Zobaczmy, co pisała na ten temat w 1924 roku znana antysemitka Nesta Webster:

> Mogę jedynie z przekonaniem oświadczyć, że *Protokoły* – autentyczne lub nie – zawierają program światowej rewolucji i ze względu na swój proroczy charakter oraz niezwykłe podobieństwo do programów tajnych stowarzyszeń z przeszłości są dziełem jakiegoś tajnego stowarzyszenia lub kogoś, kto znał doskonale tradycje tajnych stowarzyszeń i potrafił odtworzyć ich idee oraz styl.

Podrabianie ex nihilo

Wiadomo, że istnieje zestaw różnych przedmiotów wytworzonych przez autora A, którego sława trwa od wieków (posłużmy się przykładem zbioru znanych dzieł Picassa). Z całości zestawu A można wyprowadzić abstrakcyjny typ, który nie uwzględnia wszystkich cech poszczególnych członów zbioru, lecz przedstawia raczej swego rodzaju regułę generatywną (jak styl, typ użytego tworzywa). Wykonuje się podróbkę i oświadcza, że jej autorem jest A. To przypadek fałszywego Picassa, sprzedanego w 2010 roku za dwa miliony dolarów przez pewną antykwariuszkę z Los Angeles, która zapłaciła za niego fałszerzowi tysiąc dolarów. Szczerze mówiąc, dość było dokładnie przyjrzeć się obrazowi, aby stwierdzić, że wart jest jeszcze mniej i że ofiary tego oszustwa nie zasługują na współczucie. Gdy natomiast przyznaje się otwarcie, że przedmiot jest imitacją, mamy do czynienia z dziełem wykonanym *à la manière de* (jako hołd lub parodia).

Jedyny przypadek fałszywego przypisania autorstwa, w którym z pewnością byłoby wiadomo, że dwa przedmioty nie są identyczne, mógłby wyglądać następująco: ktoś przedstawia nam na przykład reprodukcję Mony Lisy, stojąc przed wystawionym w Luwrze oryginałem, i utrzymuje, że oba przedmioty są nierozróżnialnie tym samym przedmiotem. Zdarzenie jest nieprawdopodobne, a jednak nawet

w tym przypadku można by przypuszczać, że domniemana podróbka jest autentyczną Moną Lisą, ta z Luwru zaś jest jej podróbką złośliwie (lub przez pomyłkę) zawieszoną na ścianie kto wie jak dawno – dajmy na to, gdy obraz odnaleziono po słynnej kradzieży w 1911 roku.

Aby dowieść, że fałszerstwo jest fałszerstwem, trzeba dostarczyć dowód autentyczności przypuszczalnego oryginału.

Dowody autentyczności

Nowoczesna nauka zna oczywiście wiele kryteriów umożliwiających ustalenie autentyczności danego oryginału. Wydaje się jednak, że każda z tych prób nadaje się bardziej do ustalenia, że coś jest fałszywe, niż do stwierdzenia autentyczności tego czegoś. Dokument jest fałszywy, jeżeli jego materialny nośnik, jak na przykład pergamin, nie pochodzi z czasów domniemanego powstania owego dokumentu, a dzisiaj potrafimy datować przedmiot dość dokładnie; ale o ile wykazanie, że całun turyński pochodzi ze średniowiecza, udowadnia z pewnością, iż nie mogło być w niego owinięte ciało Jezusa, o tyle odkrycie, że ta tkanina powstała w I wieku n.e., nie dowodzi jeszcze, iż została ona użyta do owinięcia tego ciała. Nowocześni filologowie dowiedli, że hermetycznego *Asclepiusa* nie przetłumaczył – wbrew dawniejszym opiniom – Mariusz Wiktoryn, ponieważ ten ostatni we wszystkich swoich tekstach stawiał zawsze *etenim* [bowiem] na początku zdania, w *Asclepiusie* zaś to słowo stoi na drugim miejscu w dwudziestu jeden przypadkach na dwadzieścia pięć. Ale fakt, że w jakimś innym tekście *etenim* pojawia się zawsze na początku zdania, nie dowodzi jeszcze, że autorem przekładu jest Mariusz Wiktoryn.

Niekiedy próbuje się ustalać, czy kategorie pojęciowe, sposoby argumentacji, schematy ikonologiczne i tak dalej odpowiadają środowisku kulturalnemu przypuszczalnych autorów. O ile jednak uzasadnione jest twierdzenie, że tekst przypisywany – powiedzmy – Platonowi jest fałszywy, jeśli zawiera odniesienia do Ewangelii św. Jana,

o tyle w żaden sposób nie można wykazać, że dany tekst napisano przed Chrystusem dlatego tylko, że nie ma w nim odniesień do Ewangelii.

Dokument jest fałszywy, jeśli wymienione w nim wydarzenia zewnętrzne nie mogły być znane w czasach jego powstania. Lorenzo Valla neguje autentyczność Donacji Konstantyna, gdyż na przykład jest w niej mowa o Konstantynopolu jako o patriarchacie, a w czasach rzekomego jej spisania Konstantynopol nie istniał jeszcze pod tą nazwą ani nie był patriarchatem. Niedawne badania nad rzekomą wymianą listów między Churchillem a Mussolinim dowiodły, że mimo autentyczności użytego papieru ową korespondencję należy uważać za fałszywą, ponieważ na przykład jeden z listów miał powstać w domu, w którym Churchill wymienionego dnia nie mieszkał już od lat, a w innym liście mowa o wydarzeniach, do których doszło po widniejącej w nim dacie.

Ale czy jeśli w Donacji Konstantyna nie byłoby mowy o Konstantynopolu, byłby to dowód na jej autentyczność? Platon nie napisał z pewnością tekstu ze wzmianką o wojnie trzydziestoletniej, ale czy tekst ze wzmianką o wojnie trzydziestoletniej wyszedł tym samym spod pióra Kartezjusza?

Obiegowe pojęcie falsyfikacji zakłada istnienie oryginału „prawdziwego”, z którym podróbkę powinno się porównać. Przekonaliśmy się jednak, jak słabe są nasze kryteria stanowiące o autentyczności. Ponadto wszystkie wymienione wyżej kryteria wydają się użyteczne tylko wtedy, gdy mamy do czynienia z podróbką „niedoskonałą”. Czy istnieje „podróbka doskonała”, która może się oprzeć wszelkim kryteriom filologicznym? Gdyby dzisiaj fałszerzowi równie genialnemu jak van Meegeren udało się zdobyć drewno topoli datowane na XVI wiek lub dawniej oraz oleje i farby identyczne z tymi, których użył Leonardo, i gdyby zastąpił on Monę Lisę z Luwru kopią absolutnie doskonałą pod względem stylu, reagującą pozytywnie na wszelkie przewidziane sprawdziany chemiczne, czy bylibyśmy w stanie odkryć fałszerstwo? I kto może nas zapewnić, że tak już się nie stało?

Optymistyczna perspektywa

Pomimo to, chociaż żadne pojedyncze kryterium nie jest w stu procentach zadowalające, zawierzamy zwykle racjonalnym przypuszczeniom opartym na zrównoważonej ocenie wynikającej z różnych metod sprawdzania. To tak, jak w procesie sądowym, w którym jeden świadek może wydać się niewiarygodny, ale trzech zgodnych ze sobą świadków traktuje się na serio, i jedna poszlaka może wydać się słaba, ale trzy poszlaki już nie. We wszystkich takich przypadkach zawierza się kryteriom zakładającym oszczędność interpretacji. Ocena autentyczności jest efektem rozumowań przekonujących, wspartych dowodami prawdopodobnymi, choć nie całkowicie niezbitymi; akceptujemy te dowody, ponieważ racjonalnie zaoszczędzamy przez to czas, którego potrzebowalibyśmy na podawanie ich w wątpliwość.

O ogólnie przyjętej autentyczności przedmiotu lub dokumentu powątpiewamy jedynie wtedy, gdy jakiś przeciwny dowód zakłóca nasze ustalone przekonania. W przeciwnym wypadku należałoby badać Monę Lisę przy okazji każdych odwiedzin w Luwrze, gdyż nie mamy żadnego dowodu, że Mona Lisa widziana dzisiaj jest tą samą, którą widzieliśmy wczoraj, i że nie została zastąpiona w nocy.

Takie sprawdzenie byłoby jednak konieczne dla każdej oceny autentyczności. Nie ma w istocie żadnej pewności, że mój przyjaciel Jacek, którego dziś spotykam, jest tym samym, którego spotkałem wczoraj, ponieważ Jacek ulega zmianom fizycznym (biologicznym) w o wiele wyższym stopniu niż obraz czy posąg. Ponadto ten, którego uważam za Jacka, mógłby być Wackiem podstępnie przebranym za Jacka (pomyślmy o plastikowych maskach Diabolika). Jacka nie jest trudniej podrobić niż Monę Lisę; wręcz przeciwnie, jest łatwiej z powodzeniem przebrać osobę niż z powodzeniem skopiować obraz – tyle że zazwyczaj podrabianie banknotów lub posągów okazuje się bardziej lukratywne.

Aby jednak móc codziennie rozpoznać Jacka, swoich rodziców, mężów, żony i dzieci (a także by móc rozstrzygnąć, czy mediolańska katedra, którą widzę dzisiaj, jest tą samą, którą widziałem rok temu), wszyscy ufamy określonym metodom instynktownym, opartym w zasadniczej mierze na ugodzie społecznej. Okazują się one wiarygodne, gdyż posługującej się nimi ludzkości udało się przeżyć miliony lat; ten dowód oparty na przystosowaniu do środowiska jest dla nas wystarczający.

Alberto Savinio *Autoportret*, 1936, Turyn, Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea

Zresztą nie tylko umiemy poruszać się po świecie z niejaką pewnością siebie, twierdząc, że coś jest prawdziwe – choć często się mylimy – ale też prawie zawsze zostaje zdemaskowany ten, kto kłamie lub fałszuje. Możliwe, że w naszych muzeach znajduje się wiele nierozpoznanych podróbek lub że Juliusz Cezar skłamał, opisując przebieg bitwy pod Alezją. Do dzisiaj nie wiemy, czy Neron naprawdę był szaleńcem i podpalił Rzym, czy też padł ofiarą nieprzychylnych mu historyków; wiemy jednak z pewnością – na podstawie wiedzy filologicznej – że Konstantyn nie uczynił żadnej donacji. Jest też prawdą, że jeśli jakiś polityk zapowiedział obniżenie podatków, a potem te podatki nie zostały obniżone, obfitość faktów mówi nam, że polityk skłamał. Hannah Arendt (*Kłamstwo w polityce*, 1971) stwierdza:

> Tajemnica, którą w dyplomacji określa się mianem „dyskrecji", a także *arcana imperii*, czyli arkana władzy, oszustwo, umyślne fałszerstwo oraz kłamstwo w żywe oczy, używane jako usankcjonowane środki do osiągania celów politycznych, towarzyszą nam od początku znanej nam historii. Prawdomówności nigdy nie zaliczano do katalogu cnót politycznych, podczas gdy kłamstwo od zawsze postrzegano jako usprawiedliwione narzędzie polityczne.

Potem uznaje jednak kłamstwo za coś nie do zniesienia: wobec osławionych *Pentagon Papers*, dokumentujących kłamstwa rządu amerykańskiego w różnych sprawach związanych z wojną wietnamską, stwierdza, że owe kłamstwa przeczą faktom, i nazywa tę formę systematycznego kłamania obrazą faktycznego stanu rzeczy, która gdy staje się wszechogarniająca, wywołuje patologię polityki. Podobnie po konfrontacji z nagimi faktami musiano przyznać, że kłamstwem były zapewnienia CIA o przygotowywaniu broni atomowej przez Saddama Husajna.

Obok sprostowania wymuszonego przez fakty mamy sprostowanie spowodowane sprzecznościami, na które naraża się systematyczny kłamca. Dlatego mówi się, że kłamstwo ma krótkie nogi.

Myśląc o czasach swoich (nie naszych), Jonathan Swift (albo ktoś zamiast niego, bo autorstwo jest niepewne) napisał pamflet *The Art of Political Lying*, w którym czytamy:

> Kłamca polityczny różni się od wszystkich innych z tej kategorii: musi mieć krótką pamięć, rzecz nieodzowną ze względu na rozmaitość sytuacji, w których co chwila się znajduje. Musi zapominać, że sam sobie przeczył i przysięgał zależnie od przekonań osób, z którymi miał do czynienia, iż prawdziwe są sprzeczne możliwości [...] Jego genialność polega nie tylko na niewyczerpalnym zasobie kłamstw politycznych, którymi w każdej rozmowie szczodrze szafuje i którym z podobną szczodrością przeczy pół godziny później. Nie zastanawiał się on nigdy nad tym, czy jakiekolwiek twierdzenie prawdziwe jest, czy fałszywe; jego troską było tylko, czy warto w danej chwili i wobec danych osób twierdzić tak, czy na odwrót. Dlatego też jeśli zechcecie analizować jego myśl, usiłując pojąć, co mówi, to ponieważ trzeba wyobrazić sobie coś wręcz przeciwnego, bardzo się napracujecie i na pewno będziecie rozczarowani niezależnie od tego, czy mu uwierzycie, czy nie [...] Ponadto oszczędzicie sobie przerażenia, z którym słuchalibyście jego ustawicznych przysiąg po każdym twierdzeniu, chociaż sądzę, że kiedy wzywa Boga i Chrystusa, nie można uznać go za krzywoprzysięzcę, bo dostatecznie często oficjalnie oświadczał światu, iż nie wierzy ani w jednego, ani w drugiego.

Otóż to. Ustami Swifta przemówiła prawda.

[La Milanesiana 2011, Kłamstwo i prawda]

O pewnych formach niedoskonałości w sztuce

O niedoskonałości wiele się mówi, ryzykując jednak, że samo jej pojęcie pozostanie niedoskonałe. Istnieje na przykład interesująca książeczka Greimasa z niedoskonałością w tytule, lecz o niedoskonałości nie ma w niej mowy (*De l'imperfection*, 1987), a niedoskonałości poświęcona *Elogio dell'imperfezione* (1988) Rity Levi-Montalcini jest raczej pochwałą ograniczeń naszego mózgu, które czynią go tak wspaniale twórczym. Karaluch w swojej doskonałości jest dokładną kopią swojego przodka sprzed setek milionów lat: jego mechanizmy cerebralne nie rozwinęły się, są doskonałe, u człowieka zaś są one niedoskonałe. Mózg ludzki jest niedoskonały i dlatego może się rozwijać.

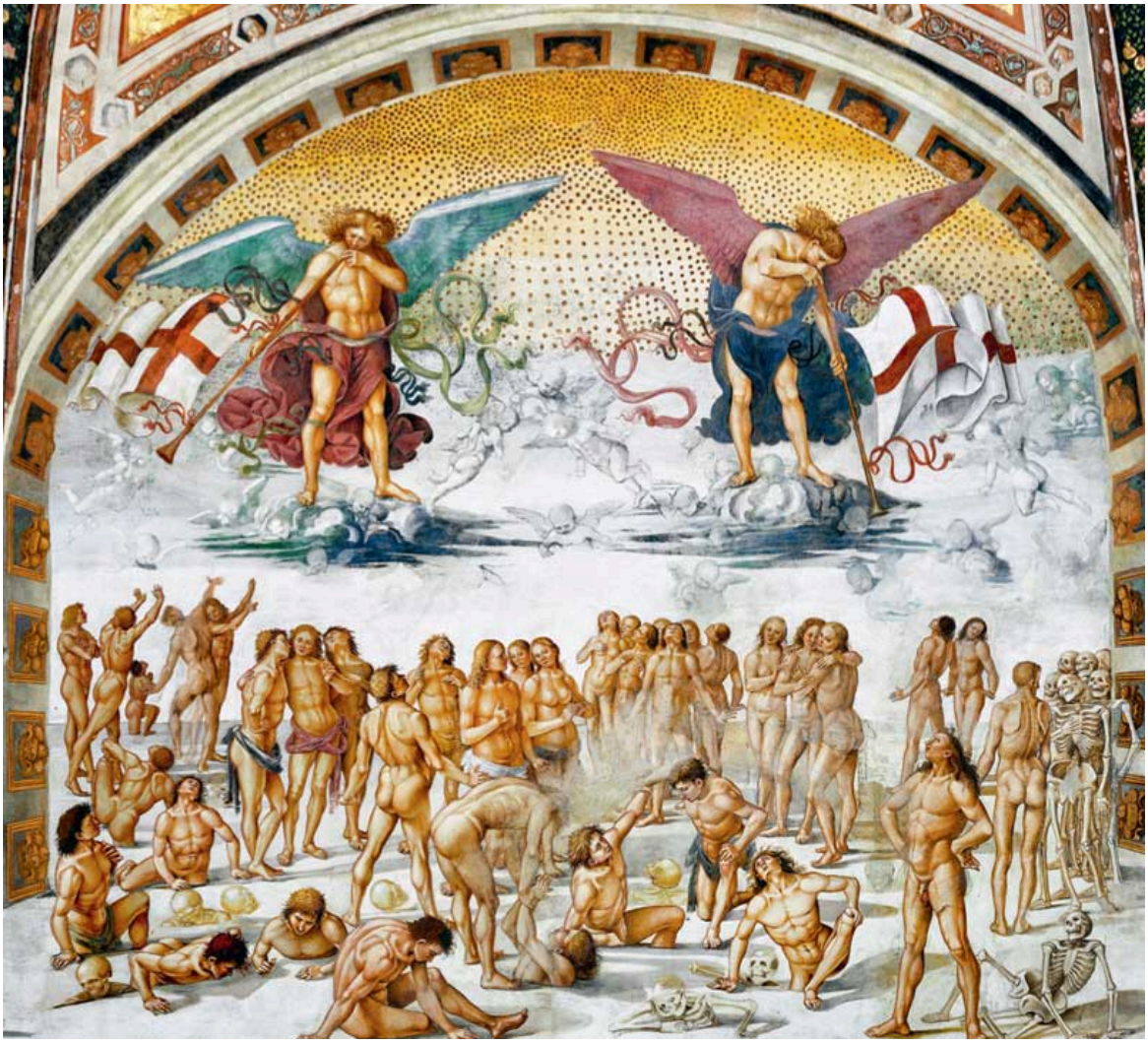
Z teologicznego punktu widzenia człowiek jest na pewno niedoskonały wobec Boga, ale według pani Levi-Montalcini być może Bóg lub natura takim go chcieli, aby zapewnić mu nieprzerwaną zdolność twórczą.

Obniżmy teraz nasze loty. Niedoskonałość określa się zazwyczaj w odniesieniu do jakiegoś rodzaju, kanonu albo prawa.

Według świętego Tomasza kryteriami piękna są *proportio*, *claritas* (te wydają się nam jasne), lecz także *integritas*. *Integritas* oznaczała całkowitość, stąd *quae diminuta sunt eo ipso turpia sunt* [rzeczy niecałkowite są tym samym brzydkie]. Mówiąc wprost, oznaczało to, że niedoskonałe były niemające odpowiedniego wzrostu karły oraz kaleki, którym czegoś brakowało. Podobnie według Wilhelma z Owernii (XIII w.) w *Tractatus de bono et malo* za brzydką uważano istotę zarówno z trzema oczami, jak i z okiem jednym: pierwszą dlatego, że ma coś, co jest niestosowne, drugą dlatego, że nie ma czegoś, co stosowne jest... Niedoskonałe jest więc to, co zbyt lub nie dość obfite w stosunku do normy.

Zagadnienie doskonałości rozumianej jako całkowitość dręczyło myśl chrześcijańską, gdy starała się ona ustalić, w jakim kształcie zmartwychwstaną ciała zmarłych w dniu Sądu Ostatecznego: będą całkowite jak za życia, zgoda, ale w którym momencie życia? W wieku lat dwudziestu czy sześćdziesięciu? Przyjmijmy, że w chwili śmierci; ale gdyby w chwili śmierci ciało nie miało ramienia albo gdyby było wtedy całkiem łyse, zmartwychwstałoby w takim kształcie?

W zagadnieniu 80 *Supplementum* święty Tomasz zapytuje, czy zmartwychwstaną trzewia należące przecież także do ludzkiego ciała; z pewnością nie będą one mogły zmartwychwstać pełne nieczystości, ale również nie jako puste, gdyż natura nie znosi pustki. A ramię słusznie ucięte złodziejowi, który później odpokutował i został zbawiony, czy będzie mogło być mu zwrócone, choć do jego zbawienia się nie przyczyniło? Nie można jednak byłoby go pominąć, ponieważ jego brak stanowiłby karę dla kogoś, kto zalicza się już do zbawionych. Odpowiedź Tomasza brzmi: dzieło sztuki nie byłoby doskonałe, gdyby brakowało mu czegoś, czego sztuka wymaga; podobnie człowiek musi zmartwychwstać doskonały, jest więc konieczne, aby wszystkie części jego ciała w zmartwychwstaniu uczestniczyły.



Luca Signorelli *Zmartwychwstanie ciał*, fragment fresków w kaplicy św. Brykcjusza, 1499–1502, katedra w Orvieto

Dlatego trzewia zmartwychwstaną pełne nie pospolitych resztek, ale szlachetnej cieczy. A co się tyczy złodzieja, to chociaż odcięte ramię nie przyczyniło się do zapewnienia mu chwały, na którą później sobie zasłużył, należy go wynagrodzić przywróceniem ciału wszystkich części, z jakich się składa.

Czy natomiast zmartwychwstaną włosy i paznokcie? Sądzi się, że powstają one z pozostałości pożywienia, podobnie jak pot, mocz i inne odchody, które z pewnością nie zmartwychwstaną wraz z ciałem. Pan powiedział jednak: „Ale włos z głowy wam nie zginie”. Włosy

i paznokcie dano człowiekowi jako ozdoby. Otóż ciało ludzkie, a w szczególności ciało zbawionych, musi zmartwychwstać w całym swoim pięknie. Musi więc zmartwychwstać z włosami i paznokciami.

Nie zmartwychwstaną natomiast genitalia, gdyż w raju zbawieni „nie będą się ani żenić, ani za mąż wychodzić”; nie zmartwychwstanie też sperma, która w odróżnieniu od włosów nie czyni doskonalszą jednostki, służąc jedynie doskonaleniu rodzaju ludzkiego. Powiemy więc, że w raju można będzie zrobić sobie trwałą ondulację, ale nie będzie można się pokochać.

Świętego Augustyna (*Państwo Boże* XII, 20) absorbował problem następujący: co stanie się ze zmarłym, którego skonsumowali ludożercy. Augustyn uważa, że mięso spożyte przez ludożercę potem się rozpuszcza, ale ponieważ wszechmogący Bóg może odzyskać to, co zniknęło, będzie ono zwrócone osobie pożartej; ludożerca je sobie poniekąd wypożyczył i musi je oddać prawowitemu właścicielowi. Niedorzecznością byłoby przypuszczenie, że skoro zginąć nie może nawet jeden włos z głowy, zginąć mogą całe kilogramy mięsa.

W tym samym mniej więcej sensie, choć w obszerniejszy i bardziej pogłębiony sposób, wypowie się święty Tomasz. To pojęcie doskonałości rozumianej jako całkowitość głosić będzie jeszcze Leopardi, który napisał w *Zibaldone: Notatniku myśli*, że „doskonałość danego bytu jest niczym innym, jak całkowitą jego zgodnością ze swoją pierwotną istotą”.

Bardzo dobrze. Niedoskonały był jednak znaczek „różowy Gronchi”, przedstawiający Peru w nieprawdziwych granicach; wycofano go ze sprzedaży, lecz właśnie dzięki swojej niedoskonałości stał się czymś rzadkim i nadzwyczaj drogim, poszukiwanym przez zbieraczy.

Niedoskonała jest Wenus z Milo, której brakuje ramion, a przecież w Luwrze podziwiają ją tłumy.

Włochata filiżanka zaoferowana w sklepie nie byłaby doskonała, gdyż nie nadawałaby się do użytku, ale jako dzieło Oppenheim jest doskonała z pewnością.

Meret Oppenheim *Śniadanie w futrze*, 1936, Nowy Jork, Museum of Modern Art

Sławimy niekiedy jako urzekające stworzenia obdarzone lekkim zezem, pieprzykami, nosem, który oszpeciłby oblicze Canovy, i asymetrycznymi twarzami. Montaigne (*Próby* III, 11) zachwalał urok kobiet kulawych:

> Otóż powiadają we Włoszech pospolitym przysłowiem, iż nie zna ten Wenery doskonałej słodyczy, kto nie miał sprawy z chromą [...] Mniemałbym, iż ruch utykający chromej dodaje zatrudnieniu temu jakiejś nowej rozkoszy, a kosztującym go jakowąś zaprawę słodyczy, ale dowiaduję się właśnie, że już starożytna filozofia rozstrzygnęła o tym. Ponieważ nogi i uda chromych nie otrzymują, z przyczyny swej ułomności, należnego im pożywienia, dzieje się (wedle onych filozofów), iż części rodzajne, które są tuż powyżej, stają się bardziej pełne, bardziej soczyste i jurne. Albo też, ponieważ ułomność utrudnia wszelkie ćwiczenia, ci, którzy są nią dotknięci, mniej rozpraszają siły i bardziej całkowici przychodzą do igrów Wenery [...] Toć ja sam, na wiarę owego dawnego i powszechnego przysłowia, odniosłem

swego czasu wrażenie większej rozkoszy przy kobiecie przez to, iż nie trzymała się prosto na nogach, i liczyłem to między jej powaby.

Marino (*La Lira* 14) nie umiał oprzeć się bladości kobiety chorej:

Bladolice słońce moje,
przy twojej słodkiej bieli
świt karminem już nas nie weseli.
Śmierci moja bladolica,
bledziutkie fiołki twoje,
zdejmują purpury zasłonę
z róży zwyciężonej.
Ach, niechże los mój sprawi,
Żebym i ja pobladł słodko,
Bladolice moje złotko!

U Tanizakiego w powieści *Kagi* (1956) znajdujemy pochwałę nóg Japonki, które dla nas, ludzi Zachodu, są niedoskonałe w porównaniu z prostymi i smukłymi nogami naszych kobiet:

Po raz pierwszy mogłem nacieszyć się pełnym jej widokiem, mogłem zbadać przede wszystkim dolne części jej ciała, jej tak długo chronione tajemnice. Urodzona w 1911 roku Ikuko nie ma figury kobiety zachodniej, rozpowszechnionej wśród dzisiejszych dziewcząt. Jak na Japonkę w swoim wieku zbudowana jest proporcjonalnie, nie ma jednak szczególnie obfitych piersi ani wydatnych pośladków. Jej długich i wdzięcznych nóg nie można by jednak nazwać prostymi. Łydki są grube, kostki nie dość cienkie. Ale ja od nóg smukłych, o obcym wyglądzie, wolałem zawsze krzywe nieco nogi Japonek staromodnych, jak mojej matki czy ciotki. Nogi szczupłe, rurkowate nie interesują mnie.

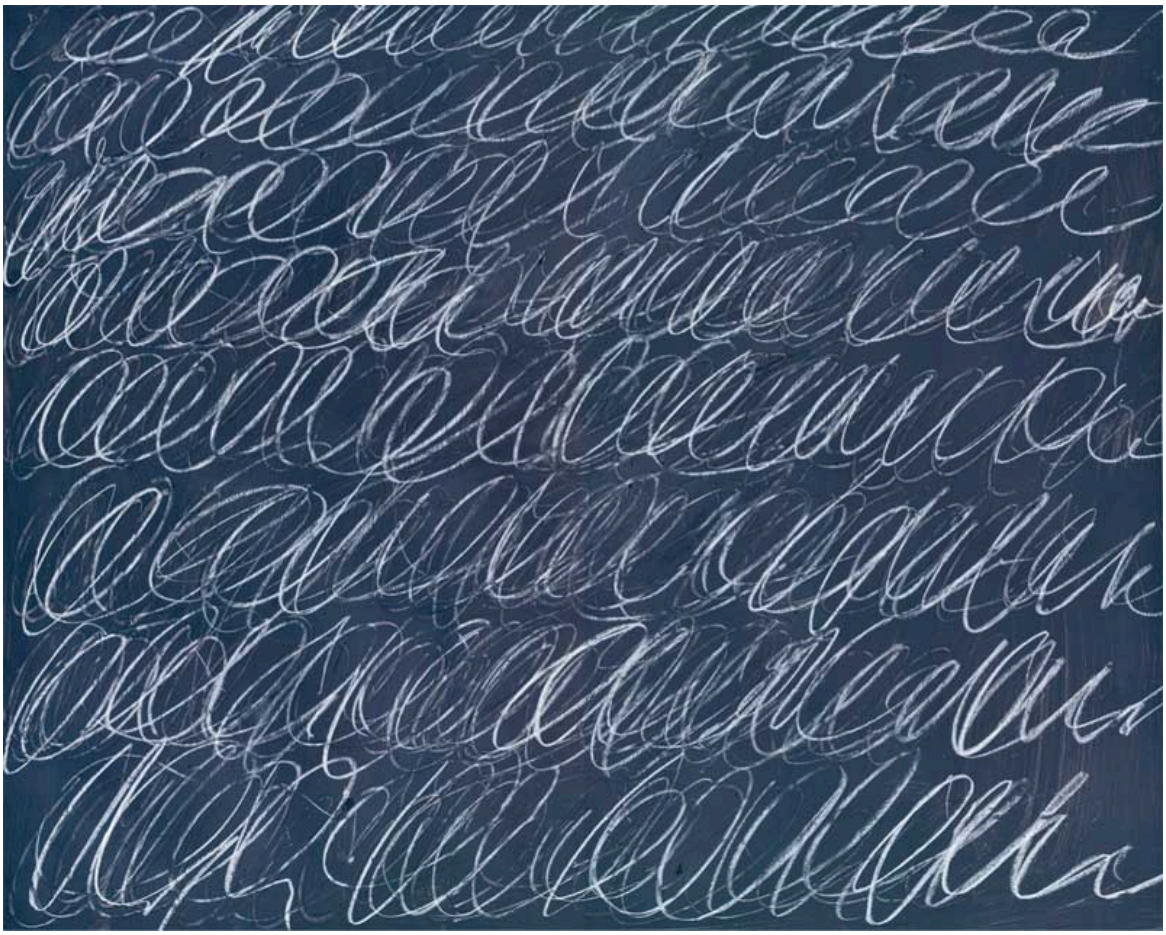
Otóż gdy mowa o istotach ludzkich albo nawet o zwierzętach, to chociaż dysponujemy jakimiś kryteriami doskonałości, jesteśmy skłonni czynić niejednokrotnie wyjątki, ponieważ rozróżniamy piękno jako

regularność od uroku, który jest trudny do określenia i często zmiennie postrzegany w zależności od gustu.

Keith Haring *Bez tytułu*, 1982, zbiory prywatne

O uroku nie ma dyskusji; powinniśmy raczej wyjaśnić dokładniej kryterium niedoskonałości w sztuce. Powiedzmy od razu, że w naszych przynajmniej czasach nie możemy już stosować pojęcia normy, bo inaczej twarz namalowana przez Picassa byłaby niedoskonała; dzieło sztuki jest normą dla siebie samego. W dziele sztuki nie szukamy (przynajmniej w naszych czasach) zgodności z pewnym kanonem smaku, tylko normy wewnętrznej, której ekonomia i formalna spójność dyktują prawo jego częściom; dlatego nazwalibyśmy niedoskonałym –

choć wzruszającym – wyobrażenie istoty ludzkiej w wykonaniu czteroletniego dziecka (które chciałoby narysować postać człowieka taką, jaką my widzimy), a doskonałymi przedstawione tu kukiełki Keitha Haringa lub gryzmoły Cy Twombly'ego, dokładnie wymierzone w ramach przyjętego przez artystę kryterium.



Cy Twombly *Bez tytułu*, 1969, zbiory prywatne

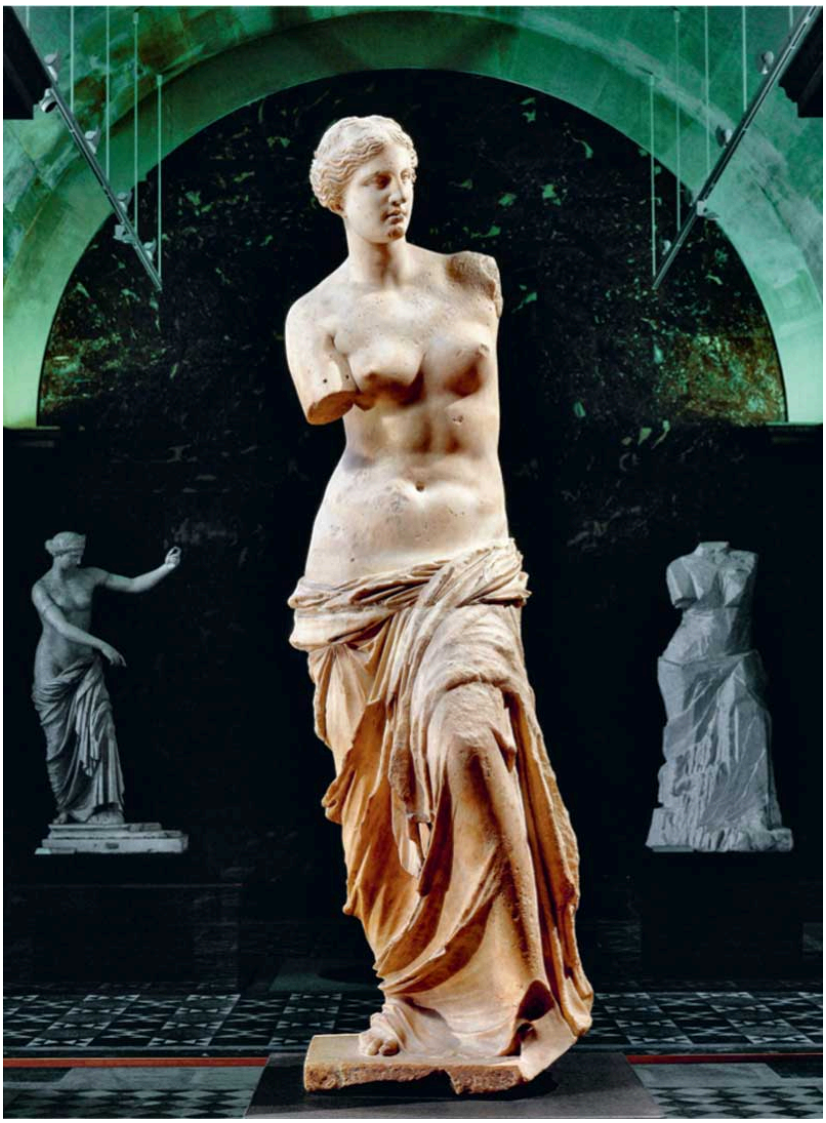
Zarówno do obrazu Rafaela, jak i Twombly'ego mogłaby się odnosić następująca definicja formy artystycznej, sformułowana przez Luigiego Pareysona w jego *Estetyce* (1954):

> W dziele sztuki poszczególne części utrzymują ze sobą dwa rodzaje stosunków: każda poszczególna część z innymi i każda z całością. Wszystkie części są ze sobą połączone w nierozdzielnej jedności, każda jest istotna, nieodzowna, ma określone, niezmienne położenie, każdy brak mógłby

> zniszczyć jedność, każda wariacja prowadziłaby do nieporządku [...] Jeśli zmiana porządku i zastąpienie poszczególnych części narzuca zniesienie jedności i dezintegrację całości, to dlatego, że sama całość przewodzi zgodności części między sobą i sprawia, że wszystkie ze sobą współdziałają w formowaniu całości. W tym sensie relacje pomiędzy częściami oddziałują na relacje każdej części z całością: harmonia poszczególnych części tworzy całość, ponieważ na całości właśnie bazuje ich jedność.

Dwie byłyby zatem formy niedoskonałości, które można by przypisać dziełu sztuki: brak pewnych nieodzownych dla całości części albo ich nadmiar. Zbyt mało ma ich z pewnością okaleczona przed wiekami Wenus z Milo. Wielu głupców próbowało uczynić ją znowu doskonałą; widziałem taką jedną w pewnym kalifornijskim muzeum figur woskowych, opatrzoną napisem: „Tak wyglądała, kiedy stworzył ją nieznany rzeźbiarz”.

Ale dlaczego uważamy za niemądre próby udoskonalenia Wenus z Milo? Dlatego, że kiedy się jej przyglądamy, zafascynowani jesteśmy nieustannymi próbami wyobrażania sobie tego wszystkiego, co zaginęło. Z tym uczuciem łączy się zrodzony w XVIII wieku smak, streszczony w określeniu „estetyka ruin”.



Posąg Afrodyty zw. Wenus z Milo, II w. p.n.e., Paryż, Luwr

Już w czasach Petrarki, a następnie przez cały XVI i XVII wiek widziano w ruinach obraz zaginionej cywilizacji i snuto moralistyczne refleksje o kruchości ludzkich losów. Jeszcze Chateaubriand w *Opisie podróży z Paryża do Jerozolimy* (1811) rozmyślał o piramidach jako o świadectwie wyzwania rzuconego czasowi:

> Ale dlaczego mamy widzieć w piramidzie Cheopsa jedynie stos kamieni i szkielet ludzki? Człowiek, stawiając grobowiec, nie powoduje się bynajmniej poczuciem swojej nicości, lecz czyni to powodowany poczuciem własnej nieśmiertelności; ów grobowiec nie jest wcale słupem oznaczającym

> koniec jednodziennego biegu żywota, lecz kamieniem milowym oznaczającym wchód do życia bez kresu, rodzajem wiecznej bramy wzniesionej na granicach wieczności.

Ale już Diderot w *Salon de 1767* powie, że

> pod wpływem takich kompozycji – udanych lub nie – obejmuje nas słodka melancholia. Spoglądamy na fragmenty łuku tryumfalnego, portyku, piramidy, świątyni, pałacu i powracamy niezmiennie do nas samych [...] Otaczają nas nagle samotność i milczenie. Jesteśmy sami, sieroty całego nieistniejącego już pokolenia [...] Widok ruin budzi we mnie wielkie myśli. Wszystko przemija, wszystko ginie. Tylko świat się opiera. Tylko czas trwa nadal. Poruszam się między dwiema wiecznościami.

Refleksje moralistyczne zastępuje jednak powoli kontemplacja ruin, które fascynują jako takie; pomyślmy o rycinach Piranesiego. Włącza się w nią również zamiłowanie do tego co nieregularne. Estetyka ruin zmienia radykalnie koncepcję doskonałości formalnej i całkowitości dzieła sztuki. Posłuchajmy znowu Diderota: „Dlaczego piękny szkic urzeka nas bardziej od skończonego obrazu? Bo więcej w nim życia, a mniej formy. Kiedy pojawiają się formy, zanika życie”.

Giovanni Battista Piranesi *Ruina Sykstusa, czyli wielka sala Term Antoniusza* z *Vedute di Roma*, Rzym, 1765, zbiory Umberta Eco

Estetyka ruin dopuszcza znajdowanie przyjemności w dziele sztuki mimo tego (a może dzięki temu), że przedstawia ono zniszczenie. Stąd fascynacja właściwym ruinom stanem chorobowym, stąd romantyczne piękno śmierci, które ruiny na myśl przywodzą.

Tyle na temat dzieł sztuki, którym czegoś brak. A co z tymi, które mają czegoś za dużo?

Pojawia się zagadnienie łaty.

Według słownika jest to „listwa drewniana większych rozmiarów, używana do robót ciesielskich i stolarskich”; w krytyce literackiej może oznaczać słowo dodane jako wypełniacz w wierszu ze względu na metrykę albo zdanie dopisane we fragmencie prozy w celu uzupełnienia.

Croce, oddzielający starannie w dziele literackim poezję od elementów struktury, czyli podpór, napisał w *La poesia* (1936):

> Poeta (w swym działaniu człowiek moralny, któremu nie są obce pewne uchybienia) cierpi, dostrzegając w swym dziele wady, i chciałby usunąć je wszystkie, co do ostatniej [...] Ale poezja nawiedza umysły jak blask błyskawicy, praca człowieka za nią podąża, jest nią urzeczona, czerpie z niej tyle, ile może, i bezskutecznie prosi ją, aby stanęła w miejscu, aby pozwoliła przyjrzeć się wszystkim rysom swojego oblicza; niestety, rozpłynęła się już [...] I tak Wirgiliusz, który nie chciał utracić wszystkiego, zachowując część lub cząsteczkę, utracić tego, co największe, zachowując to, co najmniejsze, i dać uciec szczęśliwej chwili, zniżał się czasami – według relacji biografa – do napisania wierszy niedoskonałych lub mających prowizoryczny charakter. Pocieszał się wtedy i żartował z przyjaciółmi, nazywając te wiersze „podpórkami" (*tibicines*) służącymi do podtrzymywania budowli, dopóki sam nie będzie w stanie wznieść na ich miejscu mocnych kolumn. Podobne niedoskonałości przynoszą poecie cierpienie, chciałby je naprawić, jednakże – jakby przez nabożny szacunek dla misterium, które się w nim odbyło – nader często się waha w obawie przed wyrządzeniem szkody, albowiem chłodny umysł nie jest już gorącą fantazją, a pilnik to narzędzie niebezpieczne, które może *polire* [polerować], lecz może również *exterere* – jak mawiał Kwintylian – to jest usunąć to, co najlepsze [...]
>
> W poezji napotykamy nie tylko niedoskonałości, które ex definitione można skorygować [...] lecz także rzeczy niepoetyckie, których skorygować nie można, a które jednak nie wywołują u czytelnika [...] nieprzyjemnych wrażeń i dezaprobaty; patrzy on na nie z niejaką obojętnością. To części konwencjonalne i strukturalne, obecne w każdym utworze poetyckim – czasem zaledwie widoczne, czasem rzucające się w oczy, zwłaszcza w dziełach bardzo złożonych i obszernych. Znanym dobrze przykładem tych części konwencjonalnych i strukturalnych są owe dodatki i wypełniacze, zwane przez Francuzów *chevilles*, a przez Włochów *zeppe*[10] [...]; wmieszane są one w części poetyckie [...] Skąd rzeczywiście pochodzą? Z konieczności zachowania rytmicznej jedności ekspresji nawet kosztem częściowej rezygnacji ze spójności obrazu i dźwięku [...] Kto pamięta wspaniały czterowiersz, którym Ariosto wyraża zaskoczenie i oszołomienie Fiordylizy na widok dwóch przybyłych samotnie i milczących baronów, towarzyszy Brandimarta w niedawnym starciu:

Tosto che entràro, ed ella loro il viso
vide di gaudio in tal vittoria privo,
senz'altro annunzio sa, senz'altro avviso,
che Brandimarte suo non è più vivo!

Ledwie jem w smutne czoła i twarzy pojrzała,
Sto bólów czuje, strachem niezwykłem zadrżała
Już o kochanem pytać nie chce mężu swojem:
Zna serce, iż w potrzebie okrutnem legł bojem[11].

ten zauważy, że w trzecim wierszu *annunzio* i *avviso* są słowami o tym samym znaczeniu, choć może ani jedno, ani drugie w pełni go nie oddaje; zauważy też, że *avviso* zostało wybrane ze względu na rym. Jednak ów pospieszny rytm uzyskany dzięki ciągowi dwóch słów rozdzielonych i połączonych zarazem za pomocą cezury oddaje gwałtowne bicie serca Fiordylizy i tworzy wspaniały obraz poetycki, rym zaś na końcu wiersza prowadzi to bicie wstecz, do wstrząsu wywołanego widokiem obu rycerzy z obliczem (*viso*) pozbawionym blasku radości.

Zwróćmy uwagę, że jeżeli jest tak naprawdę, owe *annunzio* i *avviso* nie są bynajmniej łatami, lecz właśnie słowami poetyckimi dobranymi trafnie, dzięki którym Croce mógł omówiony czterowiersz nazwać wspaniałym. Lecz upór, z którym rozróżnia on strukturę od poezji, sprawia, że pisze dalej, co następuje:

Ale słusznej akceptacji tych „elementów strukturalnych" nie należy zastępować niesłuszną ich akceptacją jako poezji. To błąd popełniany przez mało bystrych krytyków albo dlatego, że czują oni rodzaj przesądnego szacunku wobec sławnego twórcy (któremu nie oddaje się jednak hołdu, stawiając znak równości między jego poezją a jego działaniami o rzemieślniczym charakterze), albo też z powodu bardzo często występującego braku inteligencji i wrażliwości estetycznej.

Natomiast w *Estetyce* Pareysona ustęp 10 trzeciego rozdziału (*Części i całość*) części III nosi tytuł *Istotność każdej części: struktura, łaty,*

niedoskonałości. Wiadomo nam, jaka była jedna z zasadniczych trosk wyrażonych w *Estetyce* w ramach polemiki z idealizmem Crocego i jego najbardziej szkodliwymi rezultatami w ujęciu krytyki zaangażowanej: nadanie formie artystycznej charakteru całkowitości, a więc odrzucenie wybierania w dziele odosobnionych momentów poezji podobnych kwiatom rozsianym po zaroślach struktury prostej, choć jak najbardziej funkcjonalnej. Nie jest to konieczne, ale warto powtórzyć, że „struktura" w tamtych czasach we Włoszech oznaczała sztuczny, mechaniczny chwyt zupełnie obcy momentom lirycznej intuicji, że po heglowsku wyróżniała się co najwyżej jako element negatywny, konceptualna pozostałość służąca w najlepszym razie temu, aby momenty poezji lśniły w niej jak samotne brylanty.

Poświęcający zaś jeden z rozdziałów *Estetyki* łatom Pareyson uważał, że struktura i łaty są istotne dla dzieła widzianego jako organiczna całość, w której wszystko ma swoją funkcję; w dziele skończonym (a nawet od pierwszej chwili, kiedy pomysł daje początek procesowi twórczemu), *tout se tient*, wszystko trzyma się razem pod kątem organicznego planu, który dziełem rządzi, pod kątem owej formy formującej, która niejasno poprzedza jego powstanie i kieruje nim w czasie powstawania, aby ukazać się potem jako wynik i objawienie w formie sformowanej.

Pareyson myślał może o poglądzie typowym dla tradycji neoplatońskiej, zgodnie z którym doskonałość wszystkiego opiera się także na niedoskonałościach, które wybawia – by tak rzec – całkowitość formy. Weźmy następujący fragment *De divisione naturae* Jana Szkota Eriugeny (IX w.):

> To, co uważamy za samo w sobie niekształtne w części całości, w całkowitości nie tylko staje się piękne, gdyż zostało należycie uporządkowane, lecz staje się także przyczyną Piękna ogólnego: podobnie mądrość jaśnieje wobec głupoty, wiedza wobec niewiedzy będącej jedynie brakiem i niedostatkiem, życie wobec śmierci, światło przeciwstawione ciemności, a rzeczy godne jaśnieją, gdy pozbawione są pochwał. Krótko mówiąc, wszelkie cnoty nie tylko czerpią chwałę z przeciwstawnych im

> występków, ale też bez takiego porównania nie zasługiwałyby na nią [...] Prawdziwy rozum nie waha się stwierdzić, że rzeczy, które w jednej części wszechświata są złe, nieprzyzwoite, nikczemne i nędzne, uchodzące za przestępstwa w oczach tego, kto wszystkich rzeczy nie może widzieć, w wizji ogólnej nie są ani przestępstwami, ani rzeczami nikczemnymi, nieprzyzwoitymi i złymi. I w istocie wszystko, co zostało uporządkowane zgodnie z zamysłem boskiej Opatrzności, jest dobre, piękne i słuszne. Cóż lepsze jest od tego, że z zestawienia przeciwieństw płynie niewymowna pochwała zarówno wszechświata, jak i Twórcy? (V)

Podobnie dla Pareysona: „jeżeli całość wynika z części złączonych po to, by ją skonstruować [...] nie ma [w niej] żadnego zbędnego drobiazgu ani pozbawionej racji bytu błahostki”. Łaty widziane są jako punkty podparcia nieodzowne przy powstawaniu całości, jako kładki i wzmocnienia, „nad którymi artysta pracuje z mniejszą troską, z większą dozą niecierpliwości, czy nawet z obojętnością, spiesząc się, jakby te przejścia, narzucone przez konieczność posuwania się naprzód, można było zostawić konwencji bez wizji całości”. Niemniej one także objęte są wewnętrzną ekonomią formy, ponieważ – w podrzędnej pozycji – potrzebuje ich całość.

Alessandro Magnasco *Synagoga*, 1725–35, Chicago, The Art Institute

Rezygnując z metafor: Pareyson mówi nam, że łata jest niezwykle chytrym chwytem umożliwiającym jednej części kojarzenie się z inną; jest zasadniczym złączem. Żeby drzwi mogły się otwierać łagodnie i dostojnie, muszą mieć zawiasy, choć ich funkcja jest czysto mechaniczna. Kiepski, cierpiący na estetyzm architekt nie może znieść, że drzwi muszą być osadzone w zawiasach, i projektuje te ostatnie tak, aby wykonując swoje zadanie, wydawały się „piękne”; w konsekwencji zdarza się często, że drzwi skrzypią, zacinają się, otwierają się źle lub nie otwierają w ogóle. Dobry architekt chce natomiast, aby drzwi się otwierały i ukazywały inne przestrzenie; nie martwi go, że po zaprojektowaniu całego gmachu musi się jeszcze posłużyć wypróbowaną od wieków wiedzą ślusarza.

Łata może stanowić mierny początek wiodący do wspaniałego finału. O trzeciej w nocy, stojąc na wzgórzu *Nieskończoności* Leopardiego, gdzie wyryto pierwsze słowa jednego z najpiękniejszych sonetów wszech czasów, uświadomiłem sobie, że „Zawsze mi było drogie to samotne wzgórze” jest wersem nader banalnym, który mógłby napisać jakikolwiek pomniejszy poeta romantyzmu, a może i innej epoki albo współczesności. Jakie ma być w języku „poetyckim” wzgórze, jeżeli nie samotne? A jednak bez tego przewidywalnego początku utwór nie wprawiłby się w ruch i jego banalność była może potrzebna, żeby w zakończeniu pojawiło się niepohamowane uczucie owego bycia rozbitkiem, w poezji godne zapamiętania.

Ośmieliłbym się powiedzieć – choć dlatego tylko, by bronić swojej tezy – że wers taki jak *Nel mezzo del cammin di nostra vita* [„W życia wędrówce, na połowie czasu”] ma monotonne dostojeństwo łaty. Gdyby nie następowała po nim *Boska Komedia*, nie przypisalibyśmy mu większej wagi, potraktowali go może jako zwykłe powiedzenie.

Nie utożsamiam łat z ruchem początkującym. Są początki polonezów Chopina, które z łatami nie mają nic wspólnego. „Ta odnoga jeziora Como” nie jest łatą, nie jest nią „Najokrutniejszy miesiąc to kwiecień”[12]. Weźmy jednak zakończenie *Romea i Julii* i powiedzcie mi, czy nie wypadłoby lepiej bez wierszy kursywą:

> Ponurą zgodę ranek ten skojarzył,
> słońce się z żalu w chmur zasłonę tuli,
> *smutniejszej bowiem los jeszcze nie zdarzył*
> *niż ta historya Romea i Julii.*

Szekspir postanowił jednak zakończyć dzieło takim moralizującym banałem, ponieważ chciał dać odetchnąć widzom, uspokoić ich, zanim odejdą po obejrzeniu przedstawionej im hekatomby. Łata była więc potrzebna.

„Pierwszy zasnął Leo”: całkiem nieźle. Ale zaraz potem: „nieoczekiwane a prymitywne wyuzdanie Carli wycieńczyło go”. Czyżby? Czy może być „wycieńczony” dorosły mężczyzna po igraszkach miłosnych z nastolatką? Czy to „nieoczekiwane a prymitywne wyuzdanie” nie wydaje się zapożyczone z jakiegoś sądowego uzasadnienia wyroku? A przecież bez tego niezręcznego dość, ale koniecznego wstępu nie mógłby się rozpocząć rozdział X *Obojętnych* Alberta Moravii (1929), w którym jaśnieje smętna prawda, że *omne animal triste post coitum* [Każde stworzenie po stosunku smutne].

Co jednak rzec o tych utworach, które wymagająca krytyka zalicza bezlitośnie do literatury dla mas i w których, aby dogodzić czytelnikowi, autor nie dba o styl, czyniąc z nich niekiedy jedną wielką łatę?

Weźmy na przykład *Hrabiego Monte Christo* Dumasa (1844).

Monte Christo jest jedną z najbardziej pasjonujących powieści, jakie kiedykolwiek napisano – a jednocześnie jest jedną z najgorzej napisanych powieści wszystkich czasów i wszystkich literatur. *Monte Christo* stanowi nagromadzenie wad. Bezwstydnie powtarzają się w nim jeden za drugim przymiotniki, tworząc przesadne skupiska; pojawiają się sentencjonalne dywagacje pozbawione zakończenia – uniemożliwia to składnia, trzeba więc ciągnąć je w zadyszce przez dwadzieścia linijek; uczucia przedstawione są w sposób mechaniczny i niezdarny; postacie albo drżą, albo bledną, albo wycierają wielkie krople potu cieknące im z czoła, mamroczą niemającym już w sobie nic ludzkiego głosem, wstają, trzęsąc się, z krzesła i opadają na nie, autor zaś nie zapomina obsesyjnie nam powtarzać, że krzesło, na które opadli, jest tym samym, na którym przed chwilą siedzieli.

Wiemy dobrze, dlaczego Dumas tak postępował. Nie dlatego, że nie umiał pisać. *Trzej muszkieterowie* są bardziej zwięźli, akcja toczy się szybciej, wprawdzie ze szkodą dla psychologii, ale logika nie pozostawia nic do życzenia. Dumas pisał tak ze względów finansowych, płacono mu od wiersza i musiał wydłużać. Pomińmy już wymóg wspólny wszystkim powieściom w odcinkach, a uzasadniony także

potrzebą pomagania nieuważnym, skaczącym po tych odcinkach czytelnikom: obsesyjne powtarzanie tego, co już wiadome. I tak jedna z postaci opowiada coś na stronie 100, ale na stronie 105 spotyka inną postać i powtarza jej dokładnie to samo; zauważmy, ile razy w trzech pierwszych rozdziałach Edmund Dantès opowiada wszystkim wokół, że zamierza się ożenić i jest szczęśliwy. Czternaście lat więzienia w zamku If to za mało dla takiego nudziarza.

Dawno temu wydawnictwo Einaudi zaproponowało mi przetłumaczenie *Hrabiego Monte Christo*. Zgodziłem się, pomysł mnie zafascynował. Miałem wziąć powieść, której struktura narracyjna budziła we mnie podziw, ale której styl napełniał mnie wstrętem, i starać się oddać tę strukturę stylem wartkim, zrywnym, ale (oczywiście) nie „przepisując", lecz odciążając tekst tam, gdzie jest bezużytecznie przeładowany, i zaoszczędzając (wydawcy i czytelnikowi) kilkuset stron.

Dumas pisał przecież z myślą, że płacą mu od wiersza. A więc gdyby dostawał nadpłatę za każdy zaoszczędzony wyraz, czy nie zezwoliłby chętnie na cięcia i ubytki?

Oto przykład. Tekst oryginalny brzmi:

> *Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'oranger, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement.*

Przekład dosłowny musiałby brzmieć:

> Danglars obrywał machinalnie, jeden po drugim, kwiaty wspaniałego drzewa pomarańczy; kiedy zaś skończył z drzewem pomarańczy, zwrócił się do kaktusa, ale kaktus o mniej łagodnym od drzewa pomarańczy charakterze bezczelnie go ukłuł.

Można to z powodzeniem przetłumaczyć w sposób następujący, nie tracąc nic z oczywistego sarkazmu, który w tekście występuje:

Strappò macchinalmente, uno dopo l’altro, i fiori di un magnifico arancio; quando ebbe finito si rivolse a un cactus, il quale, di carattere più difficile, lo punse oltraggiosamente.

[Obrywał machinalnie, jeden po drugim, kwiaty wspaniałego drzewa pomarańczy; gdy skończył, zwrócił się do kaktusa, lecz ten, o trudniejszym charakterze, bezczelnie go ukłuł.]

Dwadzieścia dziewięć słów włoskich wobec czterdziestu dwóch francuskich. Ponad dwadzieścia pięć procent oszczędności.

Albo kiedy czytamy *comme pour le prier de le tirer de l’embarras où il se trouvait*, pojmujemy od razu, że zakłopotanie, z którego ktoś chce zostać wydobyty, jest tym, w którym on się znajduje, a nie innym; wystarczy zatem powiedzieć *come per pregarlo di trarlo d’imbarazzo”* [prosząc jakby, aby wydobył go z zakłopotania]. Sześć słów włoskich na trzynaście francuskich.

Przetłumaczyłem tak około stu stron. Potem przestałem, gdyż spytałem sam siebie, czy pretensjonalność, niedbalstwo i przeładowanie nie są także częścią machiny narracyjnej. Czy *Monte Christo* podobałby się nam tak, jak się podobał, gdybyśmy nie przeczytali go najpierw w dziewiętnastowiecznych przekładach?

Wróćmy do twierdzenia początkowego. *Monte Christo* jest jedną z najbardziej pasjonujących powieści, jakie kiedykolwiek napisano. Dumasowi udało się za jednym zamachem (lub za kilkoma, podobnymi strzałom dalekosiężnej artylerii) umieścić w tej książce trzy archetypowe sytuacje zdolne przyprawić o skręt kiszek nawet kata: zdradzoną niewinność, nabycie losem szczęścia ogromnych bogactw, które stawiają prześladowaną wcześniej ofiarę ponad zwykłymi śmiertelnikami, i wreszcie strategię zemsty powodującą zgubę postaci, które autor rozpaczliwym wysiłkiem uczynił znienawidzonymi ponad wszelką miarę.

Na tym kośćcu rozpostarty jest obraz społeczeństwa francuskiego najpierw okresu Stu Dni, później monarchii Ludwika Filipa: *dandies*,

bankierzy, przekupni sędziowie, cudzołożnice, kontrakty ślubne, debaty parlamentarne, stosunki międzynarodowe, inspirowane przez państwo spiski, telegraf optyczny, listy kredytowe, zachłanne i bezwstydne manipulacje odsetkami i dywidendami, stopy dyskontowe, waluty i kursy wymiany, bankiety, bale i pogrzeby, a nad wszystkim króluje główny *topos* powieści w odcinkach, Nadczłowiek. Jednak w odróżnieniu od wszystkich innych rzemieślników pióra, którzy próbowali przedstawić tę klasyczną postać *roman feuilleton*, Dumas usiłuje obdarzyć swojego nadczłowieka psychologią, nawet jeśli zadyszaną i niespójną. Pokazuje go rozdwojonego między zawrotem głowy, do jakiego prowadzi wszechmoc (wynik bogactwa i wiedzy), a strachem przed własną uprzywilejowaną rolą, dręczonego wątpliwościami i uspokojonego świadomością tego, że jego wszechmoc powstała z cierpienia. Tak więc hrabia Monte Christo jako nowy archetyp przerastający inne (potęga imion!) jest także Chrystusem należycie diabelskim, który po pogrzebaniu w lochach zamku If – ofiara złożona ludzkiej niegodziwości – zmartwychwstaje, aby sądzić żywych i umarłych w blasku odnalezionego po wiekach skarbu, nie zapominając nigdy, że jest synem człowieczym. Nawet krytyk doświadczony i zblazowany, wiedzący wiele o intertekstualnych pułapkach, bierze udział w grze jak w melodramacie Verdiego. *Mélo* i kicz siłą nieumiarkowania graniczą ze wzniosłością, nieumiarkowanie zaś zamienia się w geniusz.

Napuszoność na każdym kroku, niewątpliwie. Ale czy moglibyśmy znajdować przyjemność w objawieniach i kolejnych wcieleniach, w których Edmund Dantès ukazuje się swoim wrogom (a my za każdym razem drżymy, chociaż jest już nam wszystko wiadome), gdyby zabrakło – właśnie jako literackiego chwytu – napuszoności i dręczącej zwłoki poprzedzającej niespodziewaną zmianę sytuacji?

Gdyby *Hrabiego Monte Christo* streścić, gdyby skazanie, ucieczkę, odkrycie skarbu, ponowne pojawienie się w Paryżu, zemstę, a raczej całe pasmo zemsty, zmieścić na dwustu lub trzystu stronach, utwór

zachowałby jeszcze swoją sugestywność, zdołałby wciągnąć nas nawet tam, gdzie zniecierpliwieni przeskakujemy strony i opisy (przeskakuje się, wiedząc jednak, że są; przyspiesza się subiektywnie, wiedząc jednak, że czas narracji jest obiektywnie wydłużony)? Odkrywamy w ten sposób, że owe straszne ekscesy stylistyczne są z pewnością „łatami", ale że mają one wartość strukturalną, zwalniają rytm, aby wzmóc bolesne napięcie naszych oczekiwań, aby nasze przewidywania stały się bardziej ryzykowne. Powieść Dumasa to machina produkująca agonię; nie liczy się jakość rzężenia, liczy się długość jego trwania.

Monte Christo bez cienia wątpliwości zasługuje na naganę pod względem literackiego stylu albo, jeśli wolicie, z punktu widzenia estetyki. Tyle że *Monte Christo* nie chce być sztuką, jest w zamierzeniu mitopoetycki, chce stworzyć mit. Edyp i Medea byli przerażającymi postaciami mitycznymi, zanim Sofokles i Eurypides przekształcili je za pomocą sztuki. Freud mógłby mówić o kompleksie Edypa, nawet gdyby Sofokles nigdy o Edypie nie pisał, byle tylko mit dotarł do niego z innego źródła, może opowiedziany przez Dumasa lub kogoś jeszcze gorszego. I tak z mitotwórczości powstają kult i uwielbienie, właśnie dlatego, że pozwala ona sobie na to, co estetyka uznałaby za niedoskonałości.

W istocie liczne dzieła uznawane za kultowe są nimi dlatego, że nie trzymają się kupy.

Żeby zamienić dzieło w przedmiot kultu, trzeba umieć je rozczłonkować, zdemontować, wyjąć z zawiasów tak, aby pamiętać potem tylko jego części, pomijając ich pierwotny udział w całości. Książkę można zdemontować, że tak powiem, fizycznie, sprowadzając ją do szeregu wybranych fragmentów. W ten sposób z książki może powstać zjawisko kultowe nawet wtedy, gdy jest ona arcydziełem, zwłaszcza arcydziełem złożonym. Weźmy *Boską Komedię*, z której zrodziło się tyle *trivia games*, dantejskich kryptogramów, gdzie dla jej wielbiciela liczy się znajomość pewnych pamiętnych wierszy, nie poematu jako całości. Znaczy to, że nietrzymanie się kupy grozi

także arcydziełu, jeżeli zawładnie ono nieodwracalnie pamięcią zbiorową. W innych przypadkach zostaje się przedmiotem kultu, ponieważ nietrzymaniem się kupy jest się dotkniętym w sposób zasadniczy i radykalny. Dotyczy to częściej filmu niż książki. Aby kult mógł powstać, film sam w sobie musi nie trzymać się kupy, być kulawy i bez związku.

Filmu skończonego nie możemy – w odróżnieniu od książki – odczytywać, jak nam się podoba, zaczynając od wybranego miejsca. Pozostaje on więc wyryty w naszej pamięci jako całość, pod postacią myśli lub silnego przeżycia, ale tylko film nietrzymający się kupy może przetrwać jako przerywany szereg obrazów lub wizualnych punktów szczytowych. Powinien on uwidaczniać nie jedną centralną treść, lecz przynajmniej kilka. Nie powinien wyjawiać spójnej „filozofii kompozycji", powinien żyć swoją wspaniałą niestabilnością.

I rzeczywiście wydaje się, że emfatyczne *Rio Bravo* jest *cult movie*, a doskonały *Dyliżans* nim nie jest.

Ingrid Bergman i Humphrey Bogart w filmie *Casablanca*, 1942, reż. Michael Curtiz

„Czy to huk armat, czy moje serce tak bije?”. Na każdym pokazie *Casablanki* publiczność reaguje w tym miejscu entuzjazmem godnym meczu piłki nożnej. Niekiedy wystarcza jedno słowo: wielbiciele filmu cieszą się za każdym razem, kiedy Bogey mówi *kid*. Widzowie cytują często ważniejsze kwestie, zanim aktorzy je wypowiedzą.

Zgodnie z tradycyjnymi kanonami estetyki *Casablanca* nie jest lub nie powinna być dziełem sztuki, jeśli dziełami sztuki są filmy Dreyera, Eisensteina czy Antonioniego. Pod względem spójności formalnej *Casablanca* to produkt estetyczny bardzo przeciętny: zbiorowisko sensacyjnych scen połączonych w mało prawdopodobny sposób, postacie z punktu widzenia psychologii niewiarygodne, aktorzy grają z afektacją. Niemniej jest to wspaniały przykład filmowego dyskursu, który stał się też *cult movie*.

„Opowiedzieć ci historię?” – pyta Ilsa. I dodaje: „Jeszcze nie znam finału”. Rick mówi wtedy: „Opowiadaj, może sam przyjdzie ci do głowy”.

Ta kwestia Ricka jest swojego rodzaju streszczeniem *Casablanki*. Według Ingrid Bergman film powstawał, w miarę jak go kręcono. Aż do ostatniej chwili nawet Michael Curtiz nie wiedział, czy Ilsa odjedzie z Rickiem, czy z Victorem, a tajemnicze uśmiechy Ingrid Bergman tłumaczą się tym, że podczas kręcenia filmu nie wiedziała jeszcze, którego z nich dwóch naprawdę kocha.

Dlatego też w filmie ona nie wybiera swojego losu. To los wybiera ją za pośrednictwem gromady zdesperowanych scenarzystów.

Kiedy się nie wie, jak do historii podejść, stosuje się sytuacje stereotypowe, ponieważ wiadomo, że spełniły one przynajmniej swoje zadanie gdzie indziej. Weźmy przykład marginesowy wprawdzie, ale znaczący. Za każdym razem kiedy Laszlo zamawia coś do picia (a zdarza się to cztery razy), wybiera zawsze coś innego: 1) cointreau, 2) koktajl, 3) koniak, 4) whisky (raz pije szampana, ale bez zamawiania). Jak to się dzieje, że człowiek o ascetycznym usposobieniu dowodzi takiej zmienności w swoich alkoholowych upodobaniach? Nie ma na to żadnego psychologicznego usprawiedliwienia. Moim zdaniem Curtiz cytował po prostu nieświadomie podobne sytuacje z innych filmów, usiłując stworzyć umiarkowanie kompletną gamę.

Skłaniamy się więc do odczytywania *Casablanki* tak, jak Eliot odczytywał *Hamleta*, przypisując jego urok nie temu, że jest utworem udanym – uważał go nawet za jedno z najmniej udanych dzieł Szekspira – lecz niedoskonałości jego kompozycji. *Hamlet* miałby być wynikiem chybionego połączenia różnych dawniejszych wersji; bulwersującą niejednoznaczność tytułowego bohatera miałyby tłumaczyć trudności, które napotkał autor przy łączeniu różnych *topoi*. *Hamlet* jest z pewnością dziełem niepokojącym, w którym sama psychologia bohatera wydaje się nam nieuchwytna. Zdaniem Eliota tajemnica *Hamleta* wyjaśnia się, jeżeli nie uznawszy całej akcji dramatu za wynik

przemyślanego planu Szekspira, przyjmiemy, iż utwór jest swojego rodzaju nieudolnym patchworkiem z literackich tworzyw dawniejszych.

Są w nim ślady znanego pośrednio z innych źródeł dzieła Thomasa Kyda, w którym motywem była jedynie zemsta, a przyczynę zwłoki w jej dokonaniu stanowiły tylko trudności, jakie przedstawiał zamach na otoczonego strażą władcę; ponadto „szaleństwo" Hamleta było udawane, aby uniknąć podejrzeń. W dramacie Szekspira zwłokę w dokonaniu zemsty tłumaczą jedynie ciągłe wahania bohatera, a „szaleństwo" powoduje nie uśpienie, ale obudzenie podejrzliwości króla. Ponadto w *Hamlecie* Szekspira mowa o skutkach winy matki wobec syna, lecz Szekspir nie potrafił włączyć tego motywu w temat dawniejszego dramatu i wprowadzona zmiana nie jest dostatecznie kompletna, aby być przekonująca. Utwór jest pod wieloma względami enigmatyczny i niepokojący, niepodobny do innych. Szekspir zostawił w nim sceny zbędne i nielogiczne, które przy pospiesznym nawet przeglądzie dałoby się zauważyć. Nie brak też scen niewytłumaczalnych, które mogły powstać w trakcie opracowywania – przypuszczalnie przez Chapmana – pierwotnego dramatu Kyda. Reasumując: *Hamlet* nie jest bynajmniej arcydziełem Szekspira, ale artystyczną porażką. „Zarazem robota literacka, jak i myśl są chwiejne [...] I pewnie więcej jest takich osób, które uważają *Hamleta* za dzieło artyzmu, ponieważ jest interesujący, niż takich, które uważają, że jest interesujący z tej racji, iż jest dziełem artyzmu. Jest on literacką Moną Lisą".

Na mniejszą skalę przydarzyło się to samo *Casablance*.

Improwizujący scenarzyści wsadzili do filmu wszystkiego po trochu, czerpiąc z wypróbowanego już repertuaru. Kiedy wybór tego, co już wypróbowane, okazuje się ograniczony, rezultatem jest po prostu kicz. Kiedy jednak z tego, co już wypróbowane, wykorzysta się wszystko, powstaje budowla podobna do Sagrada Familia Gaudiego: to samo oszołomienie, ten sam geniusz.

Casablanca jest *cult movie* właśnie dlatego, że są w niej obecne wszystkie archetypy, że każdy aktor odgrywa rolę graną już kiedyś przez

innych, że istoty ludzkie nie żyją tam życiem „rzeczywistym”, ale życiem przedstawionym stereotypowo w filmach dawniejszych. Peter Lorre wywołuje nam z pamięci Fritza Langa, Conrad Veidt otacza swojego niemieckiego oficera subtelną wonią *Gabinetu doktora Caligari*. Uczucie déjà vu jest tak silne, że oglądający *Casablancę* widz wprowadza do filmu także elementy, które pojawiły się dopiero w filmach późniejszych. Bogart przyjmuje rolę bohatera hemingwayowskiego, poczynając dopiero od *Mieć i nie mieć*, ale w *Casablance* „już” ściąga na siebie hemingwayowskie konotacje po prostu dlatego, że Rick walczył w Hiszpanii.

W *Casablance* Potęgi Narracyjności rozpościerają swoje skrzydła z całkowitą swobodą, sztuka nie dyscyplinuje ich w żaden sposób. Musimy więc pogodzić się z tym, że postacie zmieniają niespodziewanie nastrój, moralność i psychologię, że konspiratorzy pokasłują, aby przerwać rozmowę, bo zbliża się szpieg, że kobietki lekkich obyczajów płaczą, słysząc *Marsyliankę*...

Antoni Gaudí Sagrada Familia, Barcelona

Kiedy wszystkie archetypy wkraczają wręcz nieprzyzwoicie, osiąga się homeryckie głębie. Dwa stereotypy rozśmieszają, sto stereotypów wzrusza. Pojmuje się bowiem niejasno, że te stereotypy rozmawiają ze sobą i świętują spotkanie. Podobnie jak szczyt bólu graniczy z rozkoszą, jak szczyt perwersji bliski jest mistycznej energii, szczyt banalności pozwala niewyraźnie dojrzeć Wzniosłość.

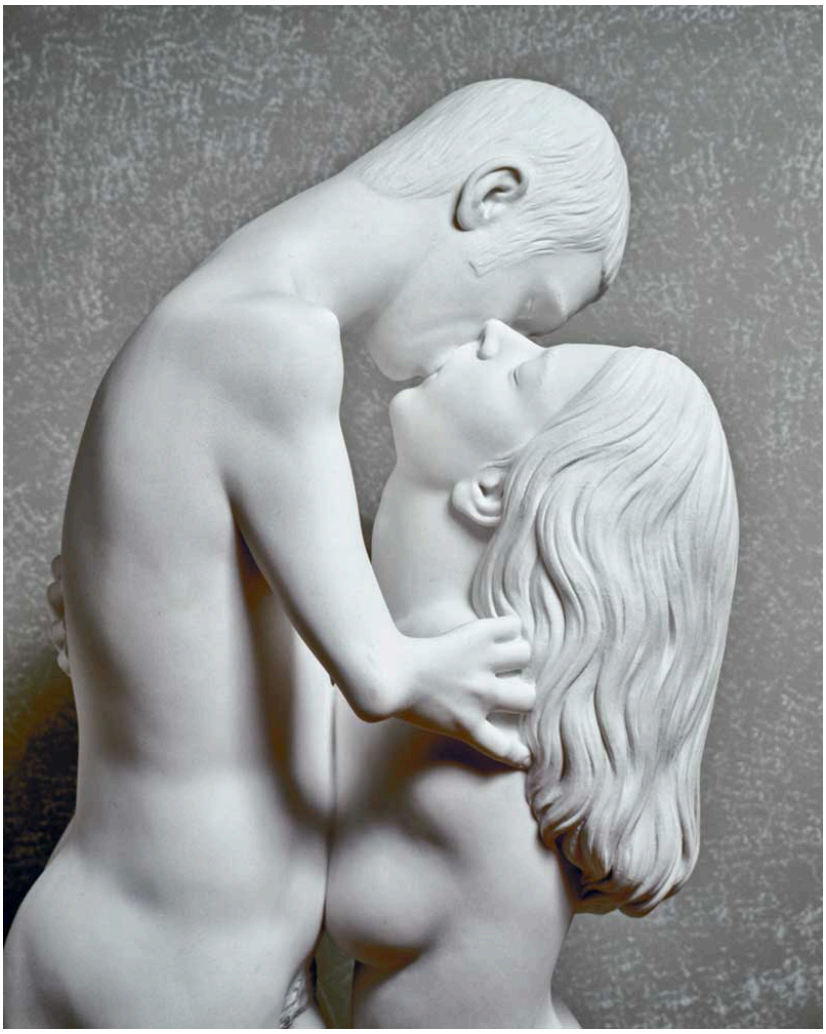
Podążając tym tropem, można usprawiedliwić wiele przypadków uroku, którego najsurowsze estetyki nie umieją zdefiniować. Weźmy

Prousta, który w *Les plaisirs et les jours* (1896) chwali złą muzykę – mam na myśli nie nieudane symfonie, ale piosenki, melodyjki pobudzające do płaczu lub do tańca...

> Nienawidźcie złej muzyki, ale nie pogardzajcie nią. A to dlatego, że gra się ją i śpiewa znacznie częściej i ze znacznie większą pasją niż muzykę dobrą i znacznie bardziej od dobrej wypełniła się stopniowo marzeniami i łzami ludzi.
>
> Uznajcie ją zatem za godną uwielbienia.
>
> W historii sztuki miejsca nie zajmuje żadnego, ale w historii uczuć społeczeństwa jej miejsce ma ogromną wagę. Poszanowanie – nie mówię miłość – złej muzyki jest nie tylko wyrazem tego, co można by nazwać litością dobrego gustu lub jego sceptycyzmem, oznacza także świadomość społecznej roli muzyki. Ileż to melodii zupełnie bezwartościowych w oczach artysty zdobyło sobie zaufanie sentymentalnych młodzieńców i zakochanych panien!
>
> Ileż jest *Złotych pierścionków* i *Ach, śpij długo*, których kartki co wieczór odwracają, drżąc, ręce zasłużenie sławne; które najpiękniejsze oczy świata zraszają łzami melancholii i namiętności mogącymi wzbudzić zazdrość najsławniejszych mistrzów. To zręczne i natchnione powiernice, które uszlachetniają ból i potęgują marzenia, a w zamian za powierzoną im płomienną tajemnicę ofiarowują upojne złudzenie piękna!
>
> Lud, mieszczanie, wojsko, szlachta mają tych samych listonoszy, nosicieli bolesnej żałoby albo szczęścia wypełniającego serca; mają też tych samych posłańców miłości, tych samych ulubionych spowiedników.
>
> Są nimi źli muzycy.
>
> Nieznośny refren, który każde dobrze urodzone i dobrze wychowane ucho natychmiast odrzuca, zmieścił w sobie skarb tysiąca dusz, zachowuje tajemnice tysiąca istnień, których był głębokim natchnieniem, pocieszeniem zawsze gotowym, zawsze otwartym na pulpicie przy fortepianie, wyśnioną łaską, ideałem. Pewne arpeggia, pewne refreny zabrzmiały w duszy wielu zakochanych i marzycieli jak rajska muzyka lub jak głos ukochanej. Zniszczona długim używaniem partytura poślednich romansów powinna nas wzruszać jak cmentarz lub wioska. Co z tego, że domy nie są stylowe, że groby pokryte są napisami, a zdobienia w złym guście.
>
> Z tego pyłu może poderwać się do lotu – w wyobraźni dostatecznie dobrotliwej i pełnej poszanowania, która każe zamilknąć na chwilę swojej

> estetycznej pysze – chmara dusz niosących w dziobach sen świeży jeszcze, dzięki któremu przeczuwają one inny świat i który na tym świecie sprawiał, że cieszyły się one i płakały.

Tą stroną z Prousta chciałbym zakończyć swoją niedoskonałą pochwałę niedoskonałości. Dlaczego w gramatyce czas *imparfait*[13] nosi taką nazwę? Może nie przez przypadek wśród form czasownikowych, które powinny nas informować, czy coś się dzieje, działo lub dziać będzie (nawet tryb rozkazujący skierowuje nas ku przyszłości) i czy coś działo się niedawno lub dawno temu, istnieje taka, która nie umie albo nie chce pełnić tej funkcji precyzowania w czasie, którą wszystkie one pełnią. Pozostawia nas w niepewności co do miejsca wydarzenia w czasie, tak że nawet dzieci, kiedy w zabawie wyobrażają sobie, że są kimś innym, choć wiedzą, że nim nie są, nigdy nie były i nie będą, wyrażają się w *imparfait* („no więc ja byłem wodzem Indian, a ty byłeś Buffalo Billem...”).



Marc Quinn *Kiss*, fragment, 2001, zbiory Iannaccone, Mediolan

Napisał Proust (w związku z Flaubertem, nadal w *Les plaisirs et les jours*): „Wyznaję, że stosowanie *l'imparfait de l'indicatif* – tego okrutnego czasu przedstawiającego nam życie jako coś ulotnego i biernego zarazem, który w tej samej chwili, gdy przywołuje nasze czyny, piętnuje je złudzeniem, unicestwia je w przeszłości, nie pozostawiając nam, jak *passé simple*, pocieszenia, które daje działanie – było dla mnie wielokrotnie niewyczerpalnym źródłem tajemniczego smutku".

Oto jak niedoskonałość nabiera niekiedy podstawowego znaczenia w sztuce.

[La Milanesiana 2012, Niedoskonałość]

Posąg Harpokratesa greckiego boga milczenia, rycina, 1820, Rzym

Kilka ujawnień o tajemnicy

Powinienem zacząć od ostrzeżenia, że to, co chcę wam powiedzieć, ma wielką wagę, ale chodzi o tajemnicę, więc powinienem nabrać wody w usta. Robiąc tak, zyskałbym sobie wielki autorytet, a wy bylibyście przekonani, że – jak mawiał Dżafar as-Sadik, szósty imam – „nasza sprawa jest tajemnicą w tajemnicy, tajemnicą czegoś, co pozostaje zakryte, tajemnicą, którą tylko inna tajemnica może wyjaśnić, tajemnicą o tajemnicy, która syci się tajemnicą".

Wszystkie mitologie miały swojego boga tajemnicy; postać Harpokratesa pojawia się pod różnymi imionami, poczynając od sztuki egipskiej poprzez świat grecko-rzymski aż po renesans. Ale dla satysfakcji okazania nieposłuszeństwa rozkazowi Harpokratesa, który narzuca mi milczenie, zapoznam was z kilkoma ujawnieniami o tajemnicy.

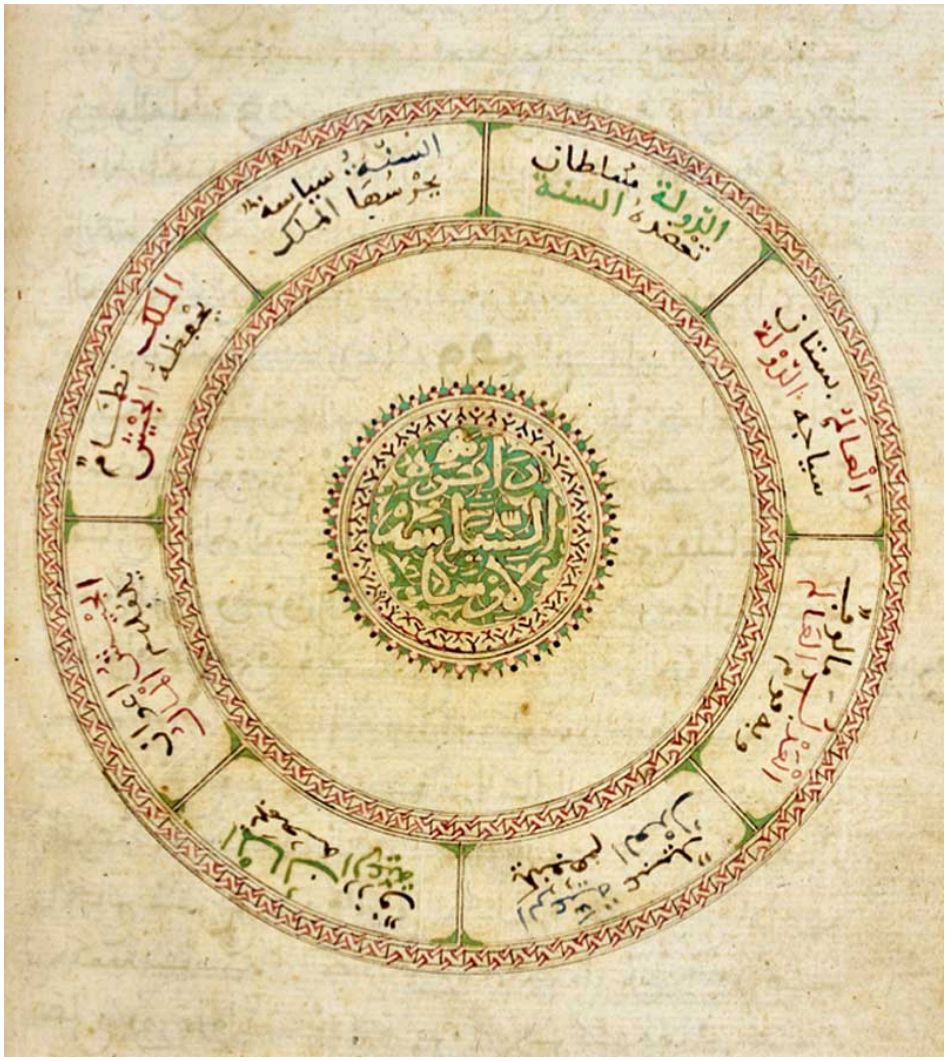
Tajemnica to wiadomość, która nie zostaje ujawniona albo której nie wolno lub nie powinno się ujawniać, ponieważ jej ujawnienie przyniosłoby szkodę ujawniającemu, a niekiedy nawet temu, komu ujawniona zostaje.

W tym sensie mówi się o tajemnicach państwowych, tajemnicach zawodowych, tajemnicy bankowej, tajemnicy wojskowej, tajemnicy przemysłowej – jest nią na przykład przechowywana w Atlancie tajemnica składu coca-coli. Takie tajemnice (dotyczące rzeczywiście tego, co się ukrywa) bywają często naruszane nakazem organów śledczych, wskutek udostępnienia archiwów państwowych, nieostrożności, zdrady, a szczególnie przez szpiegów.

Właśnie w celu zapobieżenia szpiegostwu i chronienia tajnych kontaktów wymyślano na przestrzeni stuleci kryptografie, to jest układy reguł pozwalające wyrażoną w zwykłym języku wiadomość przepisać za

pomocą szeregu podstawień, które wtajemniczonemu w rządzące nimi zasady adresatowi umożliwią odczytanie pierwotnego tekstu. Wiadomo nam o tajnych pismach w starożytnych Indiach i już w Biblii, wspomina je Juliusz Cezar, wiedzę o szyfrach znała cywilizacja arabska, od pochodzącego z 855 roku traktatu Abu Bakra Hammada an-Nabatiego *Księga człowieka pobożnego, który szaleńczo pragnie poznać tajniki dawnych pism* po *Muqaddima* Ibn Chalduna (XIV w.), gdzie wymieniony jest kod sekretarzy, którzy oznaczali litery, posługując się nazwami zapachów, kwiatów, ptaków i owoców.

W epoce nowożytnej, wraz z narodzinami państw europejskich i powstaniem złożonych pod względem organizacyjnym armii prowadzących operacje wojenne na rozległych obszarach (czasy wojny trzydziestoletniej), sztuka kryptografii rozwija się dalej. Jeden z pierwszych systemów nowoczesnych, zastosowany przez opata Jana Tritemiusza, oparty jest na specjalnej tabeli: dla pierwszej litery tekstu jawnego używa się tam pierwszej linijki tabeli, dla drugiej litery – drugiej linijki itd. Ostatni z takich systemów to (o wiele bardziej skomplikowany) słynny kod Enigma nazistów, rozszyfrowany przez Alana Turinga. Ponieważ jedną z zasad kryptografii jest to, że wszystkie, najdoskonalsze nawet kody dają się prędzej czy później złamać, tajemnice szyfrowane mają krótki żywot i możemy przestać się nimi zajmować.



Ibn Chaldun *Muqaddima*, tablica królów i władców, Add. 9574 f. 29v, Londyn, British Library

Możemy również się nie zajmować tak zwanymi tajemnicami poliszynela, które, powierzane gadułom, szybko wchodzą do obiegu. Trzeba jednak pamiętać, że niekiedy tajne służby, aby wprowadzić w błąd przeciwnika, sprytnie sączą fałszywe rewelacje o fałszywych sekretach – i dlatego wiele ujawnionych pseudotajemnic służy ukryciu innej tajemnicy, która ma taką pozostać.

Louis-Aimé Grosclaude *Trzy kumoszki*, XIX wiek, Luksemburg, Jean-Pierre Pescatore Museum

W barokowym XVII wieku, w świecie poetów absolutnych, toruje sobie drogę pogląd, że aby przeżyć w społeczeństwie, trzeba umieć udawać, pokazując się jako przeciwieństwo tego, kim się jest (Baltasar Gracián), albo ukrywając, kim się jest (Torquato Accetto). A jak ma polityk zatajać wszystko, co go dotyczy, mówi nam przytoczona poniżej strona z *Le bréviaire des politiciens* (1684) kardynała Mazarina:

> Jeśli zdarzy ci się pisać w miejscu, gdzie dużo ludzi, połóż na pulpicie jakąś zapisaną już stronę, jak gdybyś miał ją przepisać. Ta strona ma być z daleka dobrze widoczna, natomiast papier, na którym rzeczywiście piszesz, będzie także leżeć na stoliku, tak jednak zabezpieczony, aby widać było tylko jedną linijkę, którą przeczyta zbliżająca się osoba. To zaś, co napisałeś, zakryj jakąś książką, inną kartką papieru albo stroną już zapisaną jak pierwsza, ale

> umieszczoną bliżej twojego tekstu. Jeżeli czytasz, a ktoś do twojej książki zajrzy, odwróć szybko kilka stron, aby nie pojął twoich zamiarów; byłoby dobrze mieć przed sobą nawet wiele otwartych książek, aby zręcznie podsunąć tej osobie inną. Jeżeli przypadkiem piszesz listy lub czytasz jakąś książkę, a ktoś nadejdzie, to kontynuując, dasz powód do podejrzeń i on, nawiązując do listu albo do książki, być może zacznie cię wypytywać; więc zanim otworzy usta, ty zacznij stawiać mu pytania.

Dyskrecja

U Mazarina mieliśmy w gruncie rzeczy do czynienia z paranoidalną niemal formą dyskrecji, do której należy także tajemnica osobista, znikająca niekiedy wraz ze śmiercią związanego z nią człowieka. Podobne tajemnice dotyczą spraw haniebnych, ale nie tylko, ponieważ ktoś może słusznie pragnąć nie ujawniać swoich chorób, skłonności seksualnych lub pochodzenia. Społeczeństwo uznaje prawo do takiej dyskrecji i socjolog Simmel w swoim studium o tajemnicy uważa to prawo za ważną część umowy społecznej.

Warto odnotować, że to prawo do dyskrecji coraz bardziej traci wartość w naszym społeczeństwie masowych środków przekazu, w którym wyrzeczenie się dyskrecji przybiera formę ekshibicjonizmu. Zanika ów w dużej mierze dobroczynny wentyl bezpieczeństwa, jakim była plotka. Plotkowanie klasyczne we wsi, u dozorczyni czy w knajpie było elementem społecznej spójności, ponieważ plotkujący, zamiast cieszyć się z nieszczęść oplotkowywanych, często im współczuli lub nawet to współczucie okazywali.

Plotkowanie takie działało jednak w przypadku, gdy ofiary były nieobecne albo nie wiedziały, że nimi są (albo ratowały honor, udając, że nie wiedzą). Dlatego też, aby wartość plotki jako wentyla bezpieczeństwa mogła pozostać nietknięta, wszyscy – oprawcy i ofiary – musieli w miarę możliwości zachowywać dyskrecję. Pierwsza zmiana nastąpiła wraz z pojawieniem się wyspecjalizowanych publikacji, poświęconych plotkom o osobach (aktorach i aktorkach, piosenkarzach,

monarchach na wygnaniu, playboyach), które z własnej woli dawały się obserwować fotografom i reporterom. Szeptane dawniej plotki zamienione we wrzask przysparzały ofiarom sławy i stawały się w ten sposób przedmiotem zawiści ze strony mniej sławnych. Dlatego telewizja wymyśliła programy, w których każdy mógł zostać sławną ofiarą, plotkując sam o sobie. Pojawili się na ekranie małżonkowie wypominający sobie wzajemnie zdrady, osoby rozpaczliwie wzywające ukochanego lub ukochaną do powrotu albo opisujące przypadki rozwodów, w których bezlitośnie analizowano ich niewydolność płciową.

Uprzedzając tę społeczną ewolucję, Cesare Pavese, skłonny do dyskrecji Piemontczyk, podjąwszy decyzję popełnienia samobójstwa, słusznie zostawił pamiętne zalecenie: „I nie plotkujcie zbytnio”. Ale nikt go nie posłuchał i obecnie wiemy wszystko o jego nieszczęśliwych miłościach.

Odstąpienie od dyskrecji przybrało ostatnio inne formy. Z jednej strony zdajemy sobie sprawę – choć wydaje się, że wcale nas to nie obchodzi – że poprzez kontrolę kart kredytowych, zestawień rozmów telefonicznych, szpitalnych kart choroby ktokolwiek może dowiedzieć się wszystkiego o nas i o każdym naszym najmniejszym nawet ruchu; z drugiej strony przypadek WikiLeaks przekonał nas, że upublicznienie *arcana imperii* [tajemnice rządzących] jest posunięciem demokratycznym, a przecież powinno się pozwolić każdemu państwu i każdemu rządowi zachować strefy dyskrecji, gdyż informowanie od razu ogółu o pewnych sprawach, kontaktach i projektach grozi niepowodzeniem, często ze szkodą dla społeczeństwa. Gdyby na przykład poprzez streaming informowano publiczność o rozmowach dotyczących utworzenia rządu, każdy ich uczestnik, wiedząc, że jest obserwowany, i pragnąc zachować twarz, mógłby tylko potwierdzać swoje oficjalne stanowisko i tym sposobem odciąć się od pertraktacji, które są duszą politycznych układów.

Tajemnica „misteryjna”

Skończyła się epoka dyskrecji, lecz żywa jest nadal od tysiącleci idea tajemnicy „misteryjnej”, to znaczy hermetycznej i okultystycznej. Nauka Pitagorasa miała odpowiadać znajomości tajemnych prawd, owocowi objawienia uzyskanego od starożytnych Egipcjan. W okresie kryzysu racjonalizmu klasycznego, w II wieku n.e., pogański świat skłania się coraz bardziej do utożsamiania prawdy z tajemnicą, czyli z tym, co wyrażane jest niejasno. Wiedza prawdziwie tajemna musiała być egzotyczna i starodawna. Wschód w szczególności był starodawny i mówił nieznanymi językami; to, co nieznane, jest tajemnicze, musi więc kryć w sobie cząstkę owej tajemnicy, którą zna jedynie bóstwo.

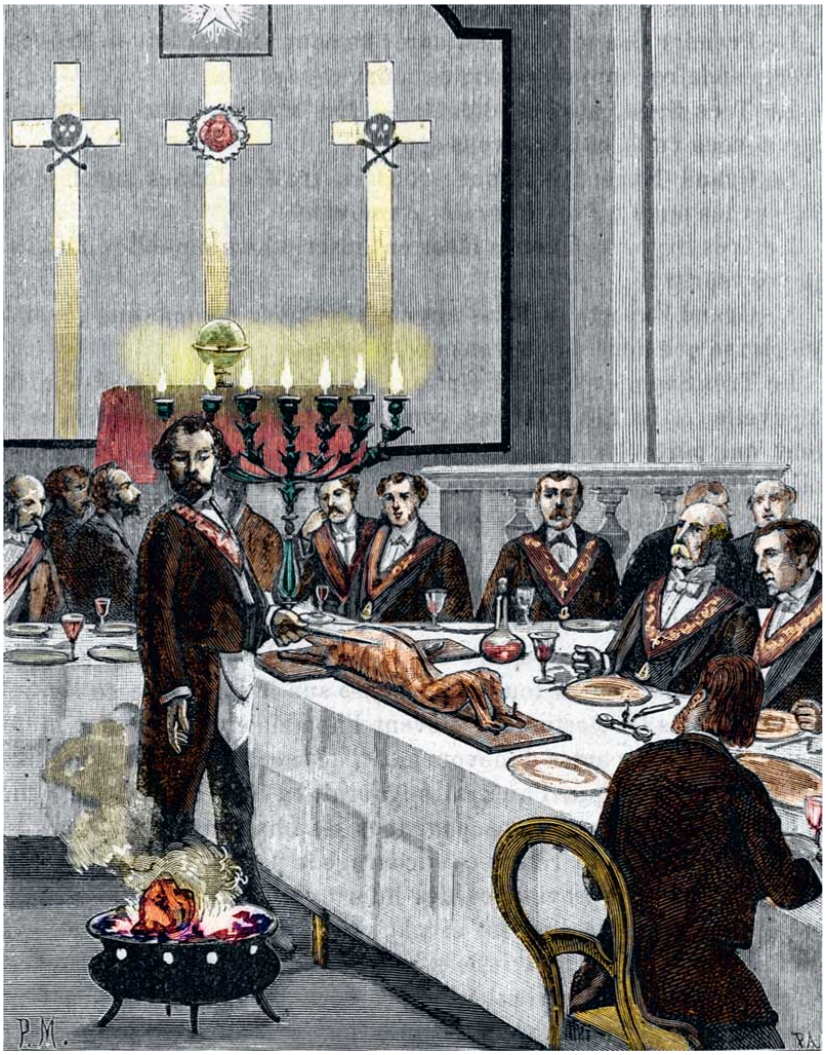
Podobne rozumowanie było zdecydowanie przeciwne postawie klasycznego greckiego intelektualisty, utożsamiającego barbarzyńców – *oi barbaroi* – z jąkałami, czyli z ludźmi niezdolnymi wymawiać słów. Teraz właśnie ten rzekomy bełkot cudzoziemca staje się językiem świętym.

Tak zaczyna się umacniać przekonanie, że prawda jest tajemnicą w posiadaniu strażników utraconej już tradycji. Wszystkie teksty magii renesansowej będą przypominać, że dostęp do objawienia urzeczywistnia się poprzez sylabizowanie języków niezrozumiałych nawet dla tych, którzy nimi mówią, wymyślonych albo wzorowanych na nieoryginalnym hebrajskim.

Różokrzyżowcy

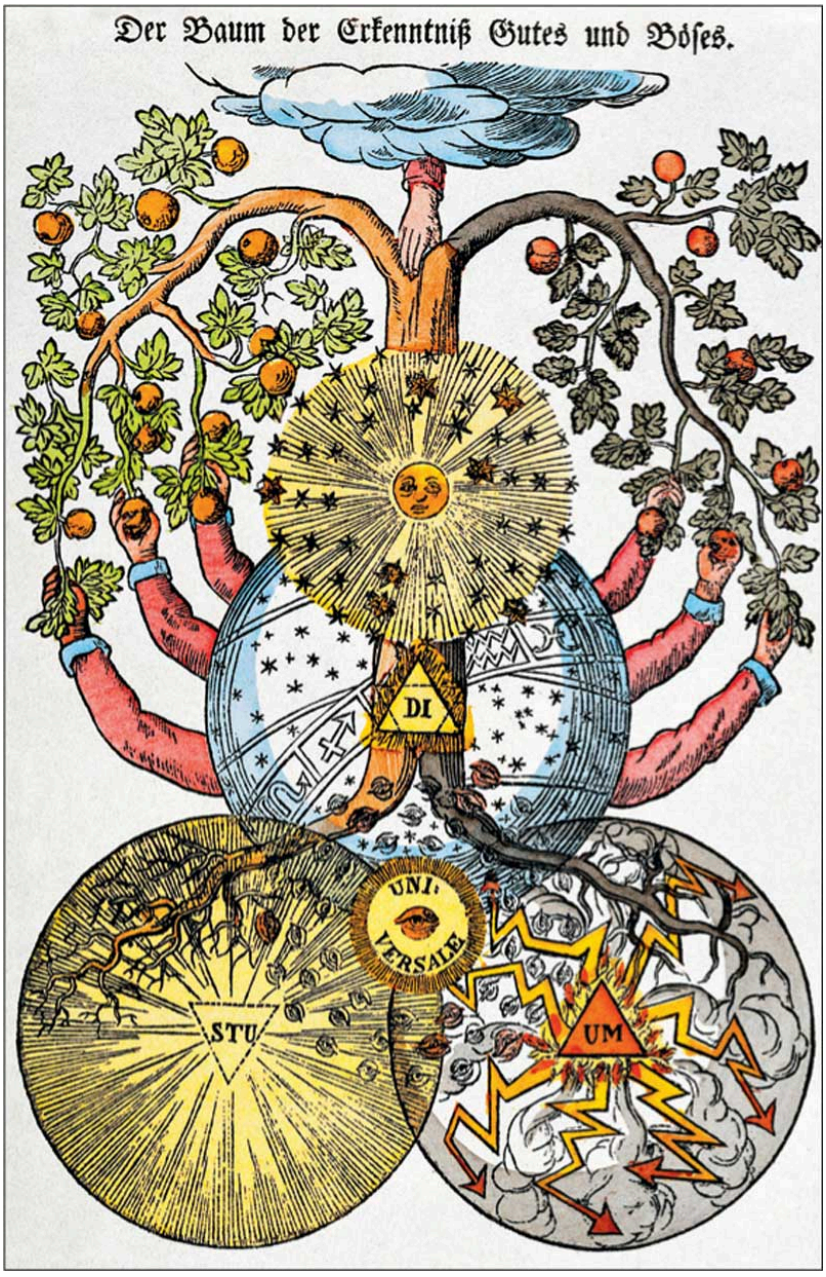
Do zilustrowania losów doktryn przedstawiających się jako tajemne niech posłuży nam historia różokrzyżowców. U progu XVII stulecia – wtedy właśnie, kiedy w Europie wybuchają konflikty narodowościowe i antagonizmy religijne – pojawia się myśl o początku Złotego Wieku. Pod różnymi postaciami ten nastrój oczekiwania obejmuje zarówno katolików, jak i protestantów, powstają projekty idealnych republik,

rodzą się dążenia do monarchii uniwersalnej, do powszechnej odnowy obyczajów i wrażliwości religijnej. Z 1614 roku pochodzi manifest *Fama fraternitatis*, a w 1615 roku ukazuje się drugi tekst – *Confessio fraternitatis Rosae crucis: Ad eruditos Europae*. W tych manifestach tajemnicze bractwo Różokrzyża ogłasza swoje istnienie, informuje o swoim mitycznym założycielu Christianie Rosenkreutzu i wyraża nadzieję, że powstanie w Europie stowarzyszenie, które wejdzie w posiadanie obfitości złota, srebra i drogich kamieni, żeby móc je rozdawać królom na ich potrzeby i słuszne cele. W obu manifestach kładzie się nacisk na tajny charakter bractwa i na to, że jego członkowie nie mogą się ujawniać („nasza budowla, choćby nawet sto tysięcy osób widziało ją z bliska, pozostanie na wieki wieków nienaruszalna, niezniszczalna i ukryta przed nikczemnym światem"). Wzywa się jednak wszystkich europejskich uczonych do nawiązania kontaktu z adeptami towarzystwa: „Nawet jeśli na razie nie podajemy do wiadomości naszych nazwisk i dat naszych spotkań [...] każdy, kto poda nam swoje nazwisko, będzie mógł z nami rozmawiać albo, w przypadku jakiejś przeszkody, porozumieć się z nami na piśmie".



Uczta różokrzyżowców, sztych Léo Taxila z *Les Mystères de la franc-maçonnerie*, 1887, zbiory prywatne

Emblemat różokrzyżowców, rycina Roberta Fludda z *Summum Bonum*, 1629



Drzewo poznania dobra i zła z *Les figures secrètes des Rose-croix*, 1785, Paryż, Bibliothèque Nationale de France

Prawie natychmiast w całej Europie zaczyna się słać do różokrzyżowców apele; autorem jednego z pierwszych był wpływowy okultysta Robert Fludd. Nikt nie twierdzi, że ich zna, nikt nie nazywa się różokrzyżowcem, ale wszyscy usiłują dać w jakiś sposób do zrozumienia, że z ich programem całkowicie się zgadzają. Michael

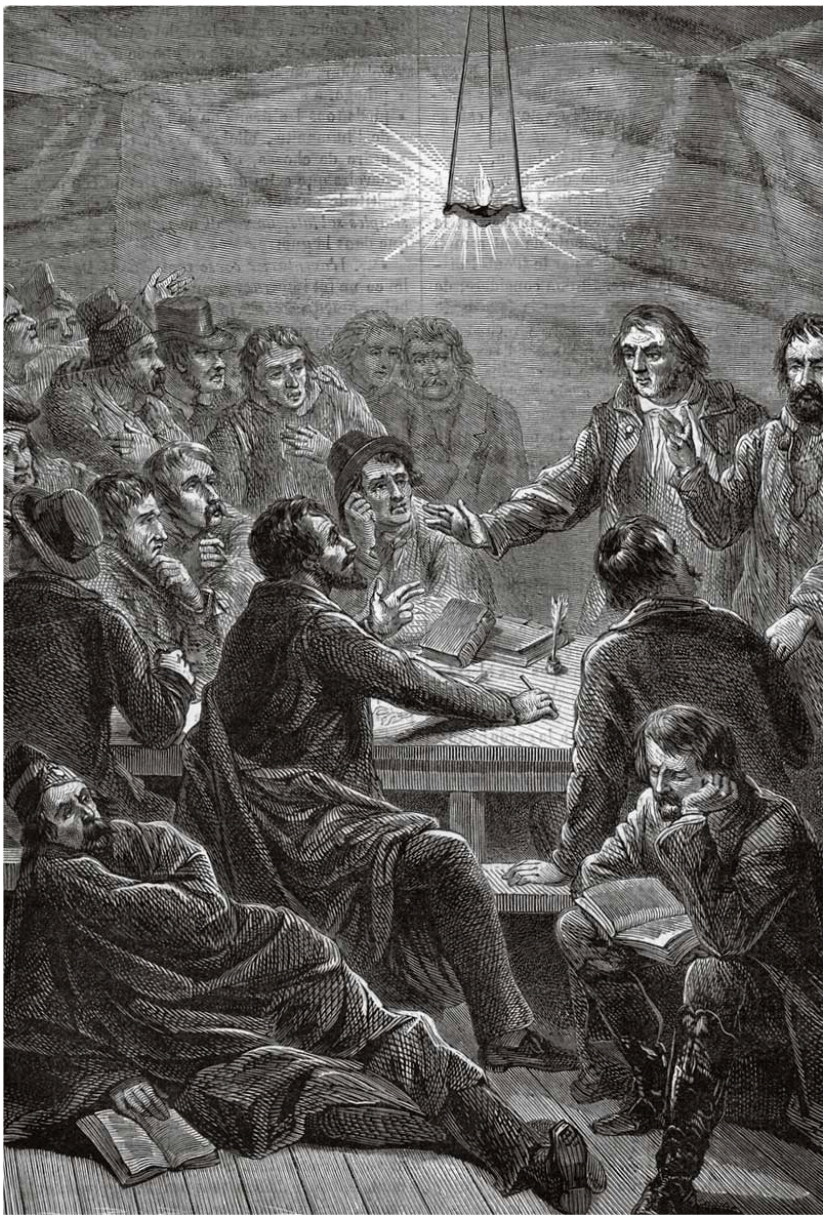
Maier w *Themis aurea* (1618) utrzymuje, że bractwo rzeczywiście istnieje, przyznaje jednak, że on sam jest osobą zbyt prostą, aby być jego członkiem. Wszyscy poświadczają, że grupa jest tajna i dlatego ten, kto mówi, że jest różokrzyżowcem (wbrew zobowiązaniu do zachowania tajemnicy), wcale nim nie jest: „Pisarze różokrzyżowcy twierdzą zwykle, że sami do bractwa nie należą" – pisze Frances Yates (1972). Uważa się tak również dzisiaj, przynajmniej jeśli zawierzymy Renému Guénonowi, autorowi biorącemu ideę Różokrzyża bardzo na serio: „Jest prawdopodobne, że większość rzekomych różokrzyżowców, powszechnie tak nazywanych, członkami bractwa nie była [...] Jest nawet pewne, że nie mogła różokrzyżowcami być po prostu dlatego, iż należała do stowarzyszeń późniejszych – co może wydać się paradoksalne, a w pierwszej chwili wręcz ze sobą sprzeczne, lecz co łatwo zrozumieć" (*Aperçus sur l'initiation*, 1946).

Nie istnieją zatem historyczne dowody istnienia różokrzyżowców; istnieją co najwyżej dowody historyczne, jak najbardziej oczywiste, istnienia ugrupowań późniejszych, które polemizując ze sobą, głoszą się jedynymi i prawdziwymi spadkobiercami pierwotnych różokrzyżowców – jak na przykład AMORC, Anticus et Mysticus Ordo Rosae Crucis [Starodawny i Mistyczny Zakon Różokrzyża], którego pseudoegipską świątynię możecie jeszcze zwiedzić w kalifornijskim San José. Ta jedna z organizacji spod znaku Różokrzyża, nawiązująca do tysiącletniej tradycji, powie wam bez wahania, że dotyczące owej tradycji dokumenty są niedostępne: „Zrozumiecie, rzecz jasna – czytamy dziś jeszcze w *Le manuel rosicrucien* (1984) – że Wielkie Bractwo i Wielka Biała Loża nie są stowarzyszeniami widzialnymi". A w oficjalnych dokumentach Anticus et Mysticus Ordo Rosae Crucis oświadcza się, że oryginalne teksty legitymujące zakon istnieją z pewnością, lecz z oczywistych przyczyn przechowywane są zamknięte w niedostępnych archiwach.

W 1623 roku pojawiają się w Paryżu anonimowe manifesty oznajmiające przybycie do miasta różokrzyżowców; wywołuje to gwałtowne polemiki, z podejrzeniem, że różokrzyżowcy są czcicielami

szatana, włącznie. O przynależność podejrzewa się nawet Kartezjusza, który podczas podróży po Niemczech próbował – jak utrzymywano – zbliżyć się do członków bractwa (oczywiście bez skutku). Po powrocie do Paryża wybawia się on z tarapatów, stosując mistrzowski chwyt: ponieważ panowało przekonanie, że różokrzyżowcy są niewidzialni, wielokrotnie pokazuje się publiczności, zadając w ten sposób kłam krążącym o nim pogłoskom. Opisuje to Adrien Baillet w *La vie de Monsieur Descartes* (1691).

Pomysł biednego Kartezjusza mówi nam to, co powtórzy później Simmel w swoim eseju o tajności: typową cechą tajnych stowarzyszeń jest niewidzialność. I w istocie niewidzialnymi chciały być zawsze tajne stowarzyszenia, takie jak związek karbonariuszy. W przypadku tajemniczych iluminatów bawarskich (a także dziś jeszcze w przypadku niektórych organizacji terrorystycznych) poszczególne grupki adeptów znają tylko swoich bezpośrednich przełożonych, nie znają członków władz wyższych.



Zebranie karbonariuszy, sztych, 1864

Śmierć wielu karbonariuszy na gilotynie lub przed plutonem egzekucyjnym spowodowana była nie tyle tym, że nie zdołano zachować tajemnicy, ile tym, że skoro celem tajnego stowarzyszenia jest wywołanie rewolty, tajemnica się kończy z chwilą jej wybuchu. Istnieją tajemnice – jak w przypadku grup przygotowujących w ukryciu publiczne oferty promocyjne celem nabycia pakietu akcji – które przestają być tajemnicami, kiedy transakcja się udaje albo z hukiem

upada. Tajemnice grup ukierunkowanych na dokładnie ustalony cel muszą być bardzo ograniczone w czasie, w przeciwnym razie członkowie grupy okazują się dzieciakami, którym nic nie wychodzi.

Całkiem inny był jednak przypadek różokrzyżowców, którzy nie zamierzali niczego osiągnąć natychmiast. Aby wyjaśnić, dlaczego ich niewidzialność nie wyklucza ich istnienia, niejaki Neuhaus opublikował w 1623 roku *Avertissement pieux et très utile des frères de la Rose-Croix*, gdzie zapytywał, czy istnieją, kim są, skąd biorą swoją nazwę i dlaczego ujawnili się ogółowi. Zakończył niezwykłym argumentem, że „ponieważ zmieniają nazwiska lub tworzą z nich anagramy, ukrywają swój wiek i pojawiają się jako nieznajomi, żaden logik nie zaprzeczy, że muszą istnieć".

Przyczyną wielkiej popularności różokrzyżowców było to, że zapowiadali tajemnicę, ale mówili o wszystkim, tylko oczywiście nie o charakterze owej tajemnicy.

Joseph Constantine Stadler, widok sali masońskiej przy Queen Street w dniu dorocznej kolacji dla wspomaganych przez zakon dziewcząt, rycina z *Microcosm of London* Rudolpha Ackermanna, litografia, 1808, zbiory prywatne

Cagliostro na dworze wersalskim, rycina, 1750, zbiory prywatne

W XVIII wieku powstała związana w jakiś sposób z różokrzyżową tradycją masoneria symboliczna, która Konstytucją Andersona starała się uwierzytelnić, wywodząc swoje początki od budowniczych Świątyni Salomona. W latach późniejszych, wraz z masonerią zwaną szkocką, do mitu o początkach włącza się wątek stosunków budowniczych Świątyni z templariuszami, których tajne tradycje miałyby dotrzeć do masonerii nowoczesnej za pośrednictwem bractwa różokrzyżowców. Dla podtrzymania takiej tezy wiele organizacji masońskich wybrało – prawie zawsze w konflikcie z Wielką Lożą Londyńską – symbole i obrządki mogące uzasadnić w oczywisty sposób ich odwoływanie się do tradycji templariuszowskiej i różokrzyżowej. I tak liczba stopni wtajemniczenia (mających odpowiadać stopniom znajomości tajemnicy; początkowo

było ich trzy) wzrasta aż do trzydziestu trzech; spójrzmy też przykładowo na serię wyższych stopni Starodawnego i Pierwotnego Obrządku Memphis-Misraim założonego przez Cagliostra:

> Rycerz Planisfer, Książę Zodiaku, Wspaniały Filozof Hermetyczny, Najwyższy Komandor Ciał Niebieskich, Wyniosły Kapłan Izydy, Książę Świętego Wzgórza, Filozof z Samotraki, Tytan Kaukazu, Chłopię ze Złotą Lirą, Rycerz Prawdziwego Feniksa, Rycerz Sfinksa, Wyniosły Mędrzec Labiryntów, Książę Brahtmano, Mistyczny Strażnik Sanktuarium, Budowniczy Tajemniczej Wieży, Wspaniały Książę Świętej Zasłony, Tłumacz Hieroglifów, Doktor Orficki, Strażnik Trzech Ognisk, Stróż Niewypowiedzialnego Imienia, Wspaniały Edyp Wielkich Sekretów, Ukochany Pasterz Oazy Tajemnic, Doktor Świętego Ognia, Rycerz Świetlistego Trójkąta.

Stopnie odpowiadają kolejnym fazom zaznajamiania się z Masońską Tajemnicą. Autorem jednej z najlepszych definicji Masońskiej Tajemnicy jest Giacomo Casanova:

> Wstępujący do masonerii po to tylko, aby poznać jej tajemnicę, mogą się rozczarować. Może im się bowiem zdarzyć, że przeżyją pięćdziesiąt lat jako Masońscy Mistrzowie, a tego nie dopną. Tajemnica masonerii jest ze swej natury nienaruszalna: mason poznaje ją tylko intuicyjnie, nie uczy się jej [...] Kiedy ją poznał, wystrzega się starannie zawiadomienia o owym odkryciu kogokolwiek, nawet swojego najlepszego przyjaciela masona, gdyż jeśli ten nie był zdolny sam zgłębić tajemnicy, nie potrafi też z niej skorzystać pouczony przez innych [...] To, co dzieje się w loży, musi pozostać ukryte, lecz jeśli ktoś niedyskretny i pozbawiony skrupułów zechce je ujawnić, nie ujawni najistotniejszego. Jak może, skoro go nie zna? Jeśli zaś zna, nie ujawni.

A zatem tajemnicy, do której prowadzi inicjacja, nie można ujawnić i dlatego nie sposób jej zdradzić.

Auguste Leroux *Casanova w Wenecji* z *Memorie di Casanova* (1725–98), t. 5, s. 30, zbiory prywatne

Tajemnicą masońską zajął się Giuliano Di Bernardo, były wielki mistrz Wielkiej Regularnej Loży Włoskiej, który jako logik nie był skłonny do okultystycznego interpretowania symboliki lóż. W swojej *Filosofia della massoneria* pisze on:

> Są tacy [...] co doszukują się [w symbolach] prawd ezoterycznych, sekretów alchemicznych, kamienia filozoficznego; symbole byłyby wtedy zbyt ubogie i wyrażałyby zaledwie pozór głębokich treści ezoterycznego życia. Te i inne

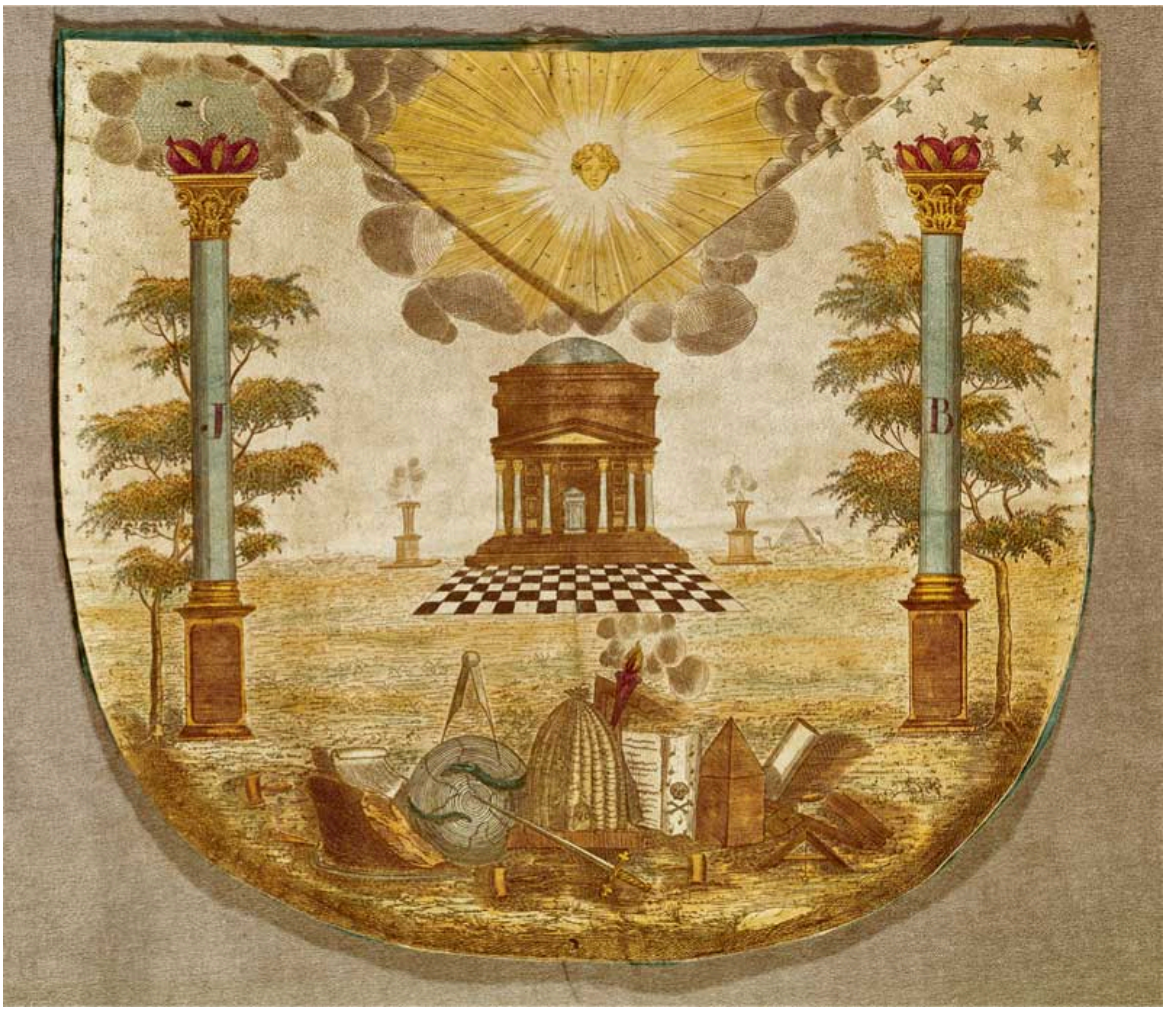
> interpretacje masońskiego symbolizmu są błędne, a więc niezdolne wytłumaczyć jego prawdziwego charakteru, który można określić następująco: w masonerii symbole wyrażają jedyną tajemnicę – tajemnicę inicjacyjną [...] Kto tego nie potrafi zrozumieć, będzie zawsze w sytuacji profana, który wszedłszy przypadkiem do masońskiej świątyni, przygląda się mało mu znanym przedmiotom, takim jak na przykład ekierka, kompas, młotek, książka itd., nie pojmując jednak ich symbolicznego znaczenia. Aby odczytać to, co widzi, potrzebuje masońskiego światła, którym może być obdarzony jedynie poprzez inicjację. Wtedy i tylko wtedy pozna masońską tajemnicę [...] Ujawniając tajemnicę i pozbawiając ją symboliki, niszczy się natychmiast podstawy masonerii. Masoneria bez inicjacyjnych podstaw byłaby po prostu jednym z wielu stowarzyszeń filantropijnych.

To tak, jakby powiedzieć – interpretuję – że masoneria bez tajemnicy jest tylko czymś w rodzaju Rotary Club. Z oczywistych względów książka Di Bernarda nie tłumaczy, na czym masońska tajemnica polega.

W konsekwencji ukrywania tajemnicy i niewidzialności tajnych towarzystw rozwija się, poczynając od XVIII wieku, mit Najwyższych Nieznanych kierujących losami świata. Markiz de Luchet w 1789 roku (w swoim *Essai sur la secte des illuminés*) ostrzega: „W łonie najgłębszych ciemności powstało stowarzyszenie nowych istot, które znają się, chociaż nigdy się nie widziały [...] To stowarzyszenie przyjęło od jezuitów reżym ślepego posłuszeństwa, od masonerii – próby i obrządki zewnętrzne, od templariuszy – podziemne ewokacje i niewiarygodną wprost śmiałość”.

W latach 1797–1798 ksiądz Barruel w odpowiedzi na rewolucję francuską napisał *Les mémoires pour servir à l’histoire du jacobinisme*. Opowiada tam, jak templariusze po unicestwieniu ich zakonu przez Filipa Pięknego przekształcili się w tajne stowarzyszenie zamierzające zniszczyć monarchię i papiestwo. W XVIII wieku opanowują oni masonerię, tworząc rodzaj akademii, której szatańskimi członkami są Wolter, Turgot, Condorcet, Diderot i d’Alembert; z tej grupy wywodzą się jakobini. Ale samymi jakobinami rządzi stowarzyszenie jeszcze

bardziej tajne, iluminaci bawarscy, królobójcy z powołania. Rewolucja francuska jest końcowym wynikiem owego spisku.



Emblemat masoński, gobelin, XX wiek, Mediolan, Museo del Risorgimento

Heksagon, pieczęć Salomona gwiazda sześcioramienna, gwiazda Dawida, tarcza Dawida, podwójny trójkąt talizman Saturna, symbol kabały używany w wolnomularstwie sztych, XIX wiek, zbiory prywatne

Rycerze z zakonu templariuszy w Temple Church (kościele ich zakonu), XII wiek, Londyn

Barruel w swojej książce nie wspominał w ogóle o Żydach. Jednak w 1806 roku otrzymał list od niejakiego kapitana Simoniniego, który podkreślał, że masoneria została założona przez Żydów i że Żydzi wślizgnęli się do wszystkich tajnych stowarzyszeń. Narodził się stąd mit – ale to inna historia, nie możemy teraz się nią zająć – o żydowskim spisku, który wiedzie do osławionych *Protokołów mędrców Syjonu* i którego bardzo wyraźne na nieszczęście ślady możemy znaleźć także obecnie w wielu witrynach internetowych.

O tajnych ugrupowaniach kierujących z ukrycia biegiem światowych wydarzeń mówi się i dziś. Wystarczy rozejrzeć się w internecie, aby trafić na przeróżne dyskusje o Komisji Trójstronnej, o Grupie Bilderberg lub zebraniach w Davos, jak gdyby politykom, przemysłowcom i bankierom nie wolno było spotykać się prywatnie i kiedy chcą, aby decydować o strategicznych posunięciach gospodarczych, których skutki wszyscy, niestety, widzimy, i jakby spekulacje z derywatami

niewystarczająco wyjaśniały ruinę tylu drobnych ciułaczy i trzeba było się doszukiwać bardziej tajemniczych poczynań.

Ale w internecie można też znaleźć aluzje do innych niepokojących tajemnic, na przykład insynuację, jakoby papież Franciszek przy poparciu kardynała Martiniego był związany z pewnymi kręgami wolnomularskimi.

Syndrom spisku uwidocznił się w najbardziej fantazyjny sposób po zniszczeniu bliźniaczych wież, uznanym za wynik sprzysiężenia rozmaicie tłumaczonego: tajne plany Busha, machinacje Żydów i tak dalej.

Poszukajcie w internecie. Znajdziecie, że New York City ma 11 liter, Afghanistan ma 11 liter, Ramsin Yuseb – terrorysta, który groził zniszczeniem wież – ma 11 liter, George W. Bush ma 11 liter, bliźniacze wieże tworzyły liczbę 11, Nowy Jork jest jedenastym stanem USA, pierwszy z dwóch samolotów, które uderzyły w wieże, odbywał lot numer 11, na jego pokładzie było 92 pasażerów, a 9 + 2 = 11, drugim zaś samolotem, lot numer 77, leciało 65 pasażerów, a 6 + 5 = 11, data 9/11 odpowiada amerykańskiemu numerowi pogotowia ogólnego 911, a suma tych cyfr równa się 11. Ogólna liczba ofiar we wszystkich trzech samolotach wynosiła 254, co po zsumowaniu cyfr daje 11, 11 września jest 254. dniem kalendarza rocznego, czyli znów suma cyfr równa się 11. I tak dalej fantazjując.

Jakie można mieć zastrzeżenia do tych pozornie cudownych zbieżności?

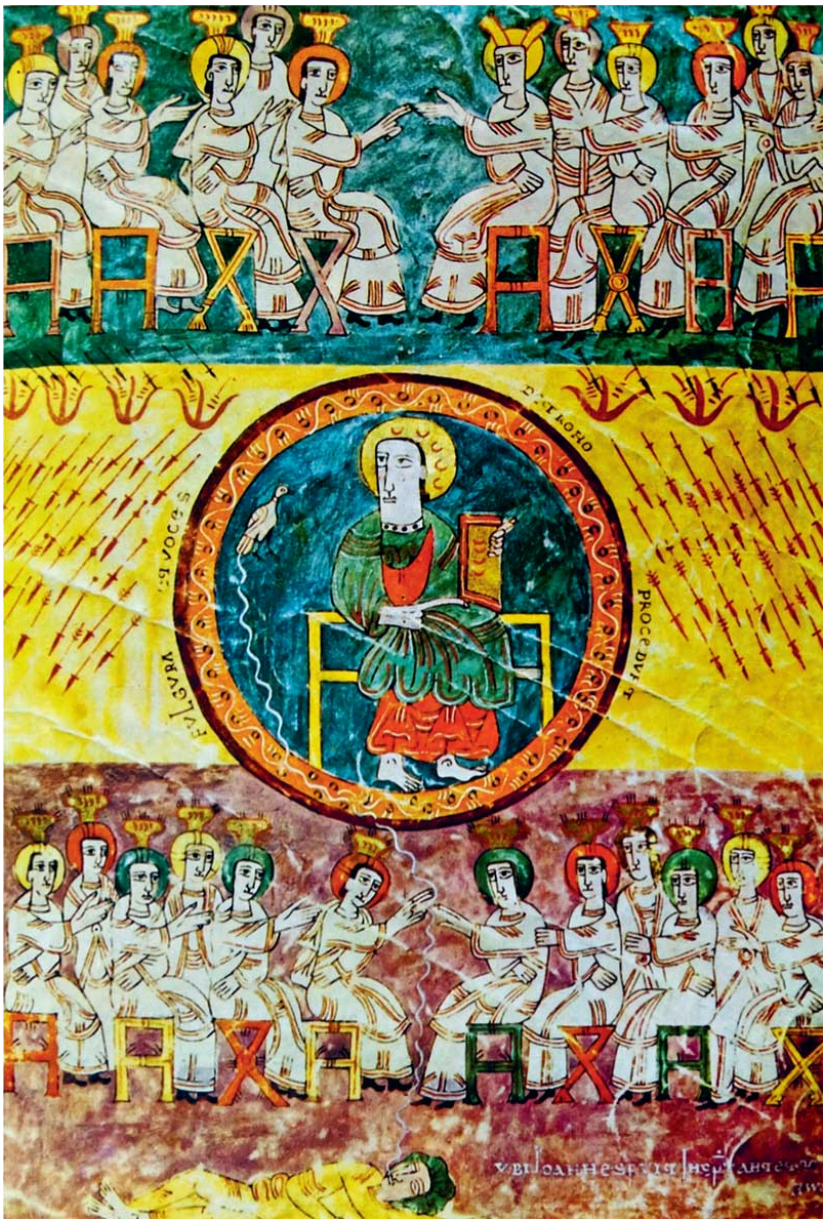
New York ma 11 liter jedynie pod warunkiem, że dodamy City; Afghanistan ma 11 liter, ale porywacze nie byli Afgańczykami, pochodzili z Arabii Saudyjskiej, z Egiptu, Libanu i Emiratów Arabskich; Ramsin Yuseb ma 11 liter tylko wtedy, kiedy umyślnie zastosuje się określoną transliterację, bo jeśli zamiast Yuseb napisać Yussef, rachunek się nie zgodzi; George W. Bush ma 11 liter tylko w wypadku dodania *middle initial*, bliźniacze wieże tworzyły 11, lecz także 2 w numeracji rzymskiej, samolot z numerem lotu 77 nie uderzył w jedną z wież, ale

w Pentagon, a leciało nim nie 65, lecz 59 pasażerów, ogólna liczba ofiar zaś wyniosła nie 254, tylko 265, i tak dalej.

W internecie tłumaczy się wam również, że jeśli napiszecie Q33NY, nazwę pierwszego samolotu, który uderzył w pierwszą wieżę, dodacie NYC, skrótowiec Nowego Jorku, zaznaczycie tę formułkę i zlecicie komputerowi przepisać ją nie zwykle używanymi czcionkami jak Times albo Garamond, ale mniej lub bardziej kabalistycznymi znakami pod nazwą Wingdings, pojawią się zadziwiające tajne wiadomości.

Jedyny problem w tym, że żaden z samolotów, które uderzyły w wieże, nie nazywał się Q33 i że trzeba było to wymyślić, aby pojawiło się owo rzekome tajne przesłanie.

Bywają też rzekome tajemnice, które po ujawnieniu przynoszą wielkie rozczarowanie. Na przykład trzecia tajemnica fatimska, przekazana w 1944 roku przez siostrę Łucję w zaklejonej kopercie, którą miano otworzyć dopiero po 1960 roku. Jan XXIII i jego następcy nie uznali za wskazane ujawniać jej zawartości, stało się to dopiero w 2000 roku z woli Jana Pawła II. Jak się zdaje, Ratzinger znał już tekst i z dozą zdrowego rozsądku radził, aby go nie ruszać, gdyż nie zawiera niczego ważnego. Czar tajemnicy rósł jednak niepomiernie. Po otwarciu przesłania przekonano się, że zawiera ono kilka niewątpliwie tragicznych opisów, które były jednak inspirowane obrazami z pewnych Apokalips iberyjskich, i że jeśli ma niejaką wartość proroczą, to dlatego, że w następnych latach (ale także przed jego napisaniem i w Hiszpanii, pod bokiem siostry Łucji) zdarzyły się rzeczy bardzo niełądne; wiedziano o nich zresztą lub można je było sobie wyobrazić bez widzenia się z Matką Bożą.



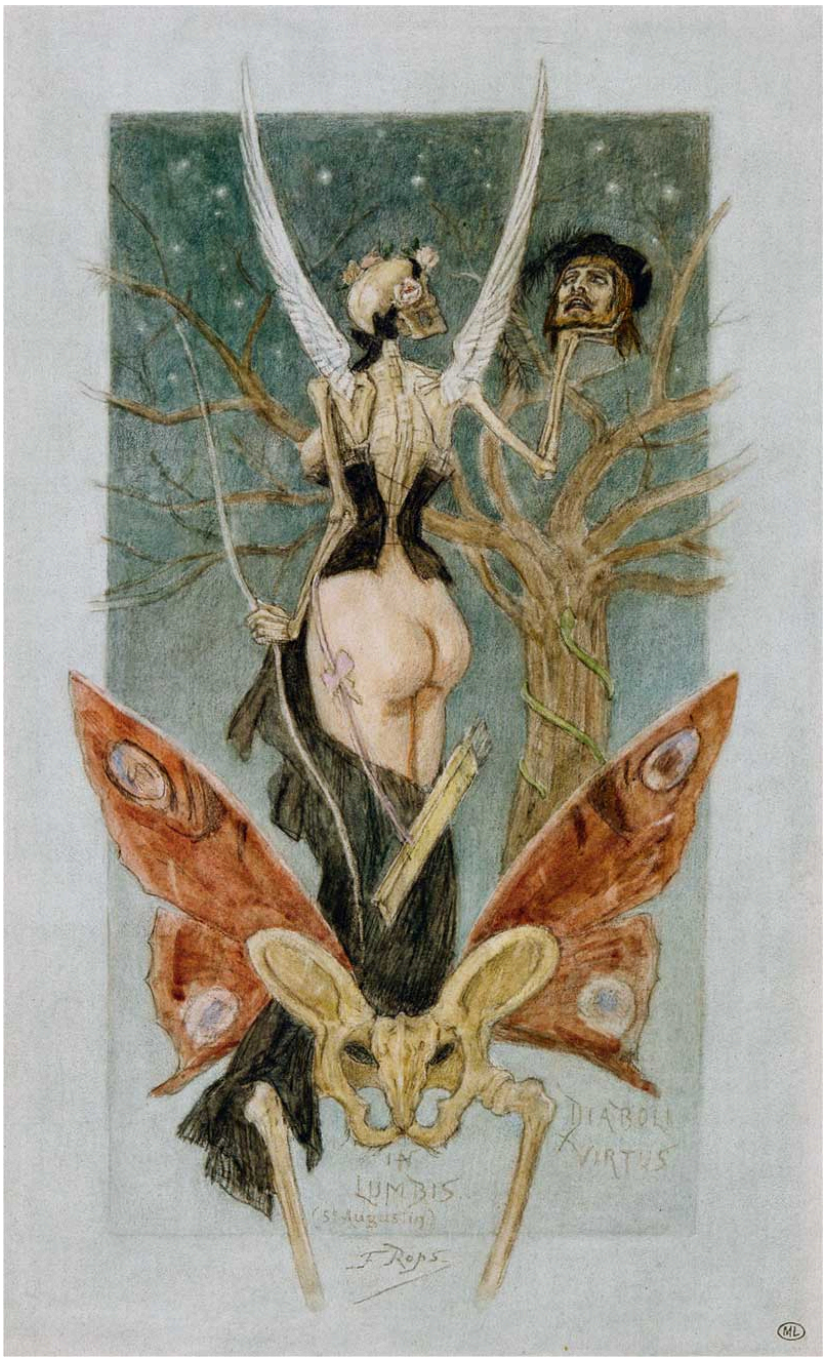
Otwarcie siódmej pieczęci miniatura, ilustracja z komentarza Błogosławionego z Liébany do Apokalipsy (ok. 730–798), rękopis, Hiszpania

Ratzinger – wówczas prefekt Kongregacji Nauki Wiary – w odróżnieniu od wielu miłośników kryptologii, którzy usiłowaliby szukać w przesłaniu ukrytych znaczeń, z rzekomymi związkami tajemnic fatimskich z tajemnicami Medziugorie włącznie – zabezpieczając się wprawdzie od razu oświadczeniem, że prywatna wizja nie jest przedmiotem wiary powszechnej i że alegoria nie jest

proroctwem, ustalił jasno analogie z Apokalipsą i odnotował: „Zakończenie «tajemnicy» przywodzi na myśl obrazy, które Łucja mogła widzieć w książkach do nabożeństwa, a których treść nawiązuje do odwiecznych intuicji wiary”. Dlatego w rozdziale zatytułowanym znacząco *Struktura antropologiczna objawień prywatnych* pisze, że widzący „widzi tak, jak mu pozwalają jego konkretne możliwości, na miarę dostępnych mu sposobów obrazowania i poznania”. Czyli po prostu chciał powiedzieć, że siostra Łucja widziała w ekstazie to, co przeczytała w książkach swojego klasztoru i w tekstach sprzed dwóch tysięcy lat. Treść trzeciej tajemnicy fatimskiej była już od dawna w sprzedaży we wszystkich księgarniach pobożnego Towarzystwa Świętego Pawła.

Tajemnica ujawniona jest bezużyteczna

Jak mawiał różokrzyżowy okultysta Joséphin Péladan, tajemnica inicjacyjna ujawniona jest bezużyteczna. Ludzie jednak łakną tajemnic i ten, kto uchodzi za posiadacza tajemnicy jeszcze nieujawnionej, dysponuje zawsze pewną władzą, gdyż nie wiadomo, co mógłby kiedyś ujawnić. Policje i tajne służby połowy świata zawsze kierowały się zasadą, że jest się tym potężniejszym, im więcej rzeczy się wie albo udaje, że wie. Nie ma znaczenia, czy te rzeczy są prawdziwe. Chodzi o to, aby wierzono, że ma się tajemnicę. Dla tajnych służb klęską jest udostępnienie archiwów rządowych albo włamanie się do nich, jak w przypadku WikiLeaks. Odkrywa się wtedy, że tajne raporty służb i ambasad powstawały zwykle na podstawie skoroszytów, do których wklejano wycinki prasowe, wiadomości będące w ogólnym obiegu, zanim szpiedzy i agenci uczynili z nich poufne rewelacje; nie warto więc było nikomu – od ambasadora po najniższego stopniem policjanta – płacić poborów, bo potrafił pracować tylko za pomocą nożyczek i kleju.



Félicien Rops frontyspis *L'initiation sentimentale*, XIX wiek, Paryż, Musée d'Orsay

Co zatem zrobić, aby utrzymać władzę uwarunkowaną posiadaniem tajemnicy, unikając upublicznienia owej rzekomej tajemnicy? Trzeba się chwalić tajemnicą nieistniejącą. Znać tajemnicę i jej nie ujawnić – nic nie znaczy, można to co najwyżej nazwać krańcową formą dyskrecji. Ale mówić, że tajemnicę się posiada, gdy ona nie istnieje, znaczy kłamać

o tajemnicy. Simmel pisze: „Wśród dzieci powodem do dumy i przechwałek jest możność powiedzenia drugiemu: «Ja coś wiem, a ty nie» – i to do tego stopnia, że wypowiedź taka jest formalnym środkiem wywyższania się i zyskiwania przewagi, nawet jeśli nie ma pokrycia w żadnym naprawdę posiadanym sekrecie”.

Pseudotajemnica dzieci robi wrażenie tylko na innych dzieciach, lecz pseudotajemnica wielu grup inicjacyjnych (lub wielu tajnych służb) robi wrażenie na dorosłych, którzy pragną przenikać tajemnice, a zatem zawsze gotowi są uznać, że takowe istnieją.

Wie może ktoś, że zająłem się owym syndromem nieistniejącej tajemnicy w swoim *Wahadle Foucaulta*, gdzie trzej przyjaciele erudyci na studencki sposób lub studenci na sposób erudytów wymyślają uniwersalny plan, inspirując się zbiorowiskiem śmieci zalegającym księgarnie okultystyczne (czerpał z niego później wcale nie dla żartu Dan Brown, pisząc swój *Kod Leonarda da Vinci*). Trzej przyjaciele nie wiedzą, jaka to tajemnica miałaby za sprawą ich planu zostać ujawniona w finale, a nawet bawią się tym, że jej nie określili, lecz sfora okultystów w służbie czynnej bierze ich na serio i podczas końcowego sabatu czarownic Jacopo Belbo zostaje powieszony na wahadle Foucaulta. Ale przedtem, zafascynowany tą nieistniejącą tajemnicą i wciągnięty już we własną grę, zdążył zapisać w plikach swojego komputera:

> Uwierz, że istnieje tajemnica, a poczujesz się wtajemniczony. To nic nie kosztuje. Wytworzyć olbrzymią nadzieję, która nigdy nie zostanie wykorzeniona, gdyż jest bez korzeni. Przodkowie, których nie ma, nigdy nie stawią się tutaj, by powiedzieć, że zdradziłeś [...] Stworzyć prawdę o niewyraźnych zasadach. Gdy tylko ktoś spróbuje je wyklarować, czeka go ekskomunika. Uniewinnić tylko tych, którzy są jeszcze mniej konsekwentni niż ty.

Szkoła flamandzka *Trójca*, ok. 1500, zbiory prywatne

A po śmierci Belba jego przyjaciel Casaubon, narrator powieści, zapisał wzburzony:

> W konsekwencji wymyśliliśmy nieistniejący Plan, a Oni nie tylko wzięli go za dobry, ale [...] dokonali utożsamienia swoich chaotycznych i niejasnych zamierzeń z fazami naszego Planu, nakreślonego zgodnie z nieodpartą logiką

analogii, pozoru, podejrzenia. Skoro jednak realizują Plan, który my wymyśliliśmy, wszystko jest tak, jakby Plan istniał, a nawet po prostu istnieje. Od tej chwili zgraje satanistów będą przemierzać świat w poszukiwaniu mapy. Ofiarowaliśmy mapę ludziom, którzy usiłują przemóc swoją nieuświadomioną frustrację. Jaką? Odpowiedź podsunął mi ostatni plik Belba. Niemożliwa jest klęska, jeśli naprawdę istnieje Plan. Porażka, owszem, tyle że nie z twojej winy. Ulec, stawiając czoło kosmicznemu spiskowi, to żaden wstyd [...] Nie lamentuj nad tym, że jesteś śmiertelnikiem, łupem tysięcy mikroorganizmów, nad którymi nie panujesz, nie ponosisz odpowiedzialności za swoje mało chwytne stopy, za zniknięcie ogona, sierści i odrastających zębów, neuronów, które tracisz na drodze życia, za twardniejące żyły. To przez Zawistne Anioły. To samo odnosi się do życia codziennego. Jak załamanie kursów na giełdzie. Zdarzają się, ponieważ każdy wykonuje jakiś błędny ruch, a suma tych błędnych ruchów wywołuje panikę. Potem ci, co nie mają mocnych nerwów, zadają sami sobie pytanie: kto uknuł ten spisek, kto na tym skorzystał? I biada, jeśli nie znajdziesz wroga, który spiskował, bo sam poczujesz się winny. Albo, jeśli czujesz się winny, wymyślasz spisek, a nawet niejeden. I musisz zorganizować własny spisek, aby zwalczyć tamte.

A im bardziej wyrafinowane są spiski innych, tym bardziej w nim zasmakujesz; aby zaś uzasadnić to, że niczego nie rozumiesz, swój spisek konstruujesz na miarę tamtych [...] Bogowie oślepiają tych, których chcą zgubić, wystarczy im pomóc. Spisek, jeśli ma być spiskiem, trzeba otoczyć tajemnicą. Musi istnieć tajemnica, która uwolni nas od frustracji dzięki temu, że ją poznamy, gdyż albo zapewni nam zbawienie, albo poznanie jej będzie równoważne zbawieniu. Czy istnieje tajemnica tak wyrazista? Z całą pewnością, pod warunkiem jednak, że nie zostanie nigdy poznana. Obnażona, mogłaby przynieść nam jedynie rozczarowanie. Czy Agliè nie opowiadał o pędzie do tajemnicy wstrząsającym epoką Antoninów? A przecież niedawno pojawił się ktoś, kto oświadczył, że jest Synem Bożym, który przyjmuje ciało i odkupuje grzechy świata. Czy to była byle jaka tajemnica? I obiecywał zbawienie wszystkim, wystarczało, aby kochali swoich bliźnich. To także żadna tajemnica? I zostawiał zapis, że ktokolwiek wypowie we właściwym momencie właściwe słowa, może przemienić kawałek chleba i pół kielicha wina w ciało i krew Syna Bożego i tym się karmić. Czy taką zagadkę należy odrzucić? I skłonił ojców Kościoła do domysłów, a potem ogłoszenia, że Bóg jest jedyny i troisty i że Duch pochodzi z Ojca i Syna, ale Syn nie pochodzi z Ojca i Ducha. Czy to była formułka stosowna dla hylików? A jednak wszyscy ci, którzy mieli teraz

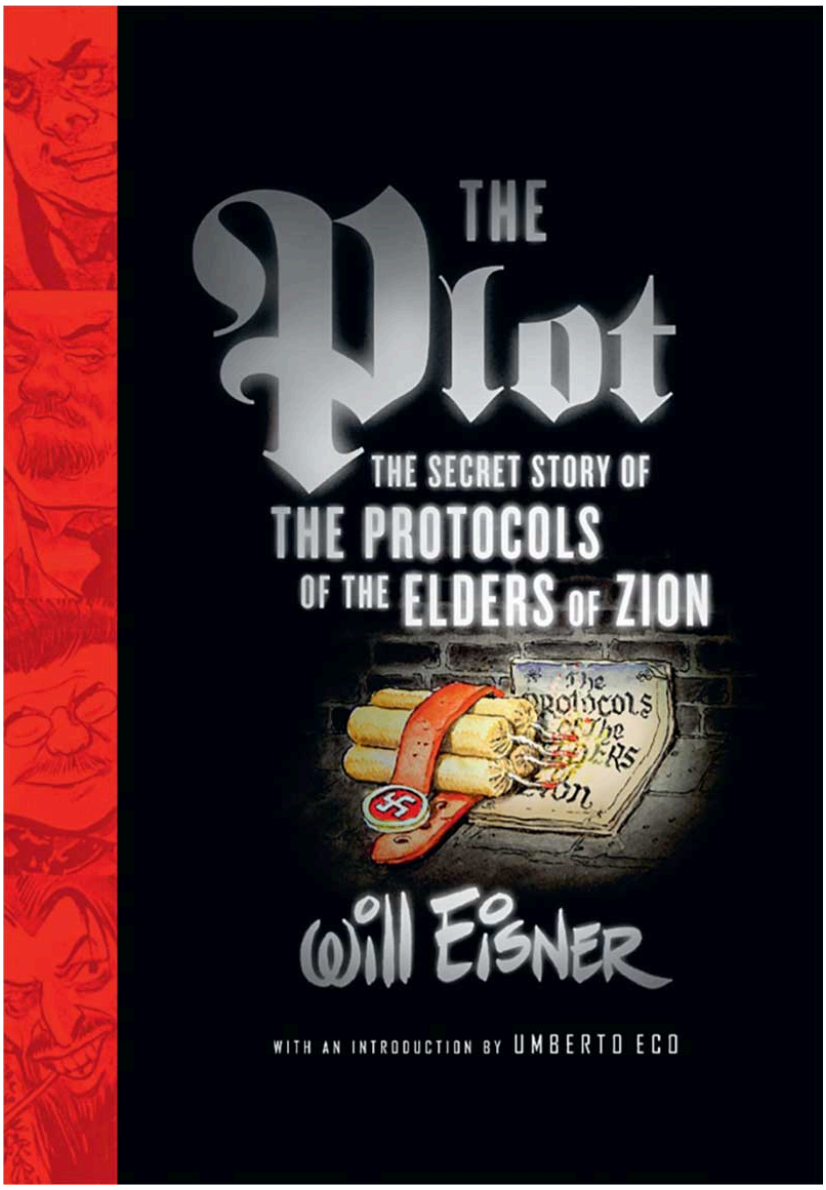
zbawienie w zasięgu ręki – *do it yourself* – nie kiwnęli palcem. Na tym polega objawienie? Co za banał. Więc dalejże krążyć histerycznie swoimi okrętami po całym Morzu Śródziemnym w poszukiwaniu zaginionej wiedzy, dla której te dogmaty za trzydzieści srebrników są tylko zewnętrzną zasłoną, przypowieścią przeznaczoną dla ubogich duchem [...] Tajemnica Trójcy? To zbyt łatwe, musi się pod tym kryć coś innego.

Był jeden taki, może to Rubinstein, który na pytanie, czy wierzy w Boga, odpowiedział: „Och, nie, ja wierzę... w coś znacznie większego...” [...] Wszystko nie jest bynajmniej największą z tajemnic. Nie ma tajemnic największych, gdyż natychmiast po ujawnieniu stają się małe. Jest tylko tajemnica pusta. Tajemnica, która się wymyka [...]. Obiera się wszechświat jak cebulę, a cebula składa się z samych łupin: wyobraźmy sobie cebulę nieskończoną, która miałaby środek wszędzie, obwodu zaś nie miałaby nigdzie, albo na wzór wstęgi Möbiusa. Prawdziwym wtajemniczonym jest ten, kto wie, że najpotężniejszą tajemnicą jest tajemnica bez treści. Żaden bowiem nieprzyjaciel nie zdoła zmusić do jej wyznania, żaden wierny nie zdoła jej wydrzeć [...]. Belbo utrzymywał, że jest w posiadaniu tajemnicy i dlatego zyskał nad Tamtymi władzę [...] A im bardziej Belbo odmawiał jej ujawnienia, tym mocnej Oni wierzyli, że jest ogromna, im bardziej zaś przysięgał, że jej nie zna, tym bardziej byli przekonani, że ją zna, i że była to prawdziwa tajemnica, gdyby bowiem była fałszywa, ujawniłby ją przecież. Przez całe wieki poszukiwanie tajemnicy było dla nich spoiwem wśród ekskomunik, walk wewnętrznych, forteli. Teraz zamierzali ją poznać. A nękały ich dwa lęki: że tajemnica przyniesie zawód i że – kiedy stanie się znana wszystkim – nie będzie już tajemnicą. Będzie ich końcem. I w tym momencie Agliè przeczuł, że jeśliby Belbo przemówił, wszyscy by się dowiedzieli, a on, Agliè, utraciłby tę mglistą aurę, która dawała mu charyzmat i władzę [...] Zmusił go do podjęcia wyzywającego tonu i powiedzenia w sposób nieodwołalny „nie”. A inni, z powodu tego samego lęku, woleli go zabić. Tracili mapę – mają przed sobą wieki całe na jej szukanie – ale ratują świeżość swojego zgrzybiałego i zaślinionego pożądania.

A zatem na zakończenie tajemnica prawdziwa: uporczywe dążenie do zawładnięcia za wszelką cenę tajemnicą nienaruszalną i nieosiągalną to zaślinione pożądanie. Nie wystarczy nam wiedzieć, że kilku kamikaze z Al-Kaidy zniszczyło bliźniacze wieże. Nie zadowalamy się nigdy tym,

co wszyscy mają przed oczami, ponieważ jesteśmy dziećmi niezręcznego i niechlujnego Demiurga.

[La Milanesiana 2013, Tajemnica]



Komiks Willa Eisnera *Spisek: tajna historia „Protokołów mędrców Syjonu”*, okładka amerykańska, 2005

Spisek

Kiedy zwrócono się do mnie o zabranie głosu na temat obsesji lub obsesji w liczbie mnogiej, przyszło mi na myśl, że jedną z obsesji naszych czasów jest z pewnością obsesja spisku. Wystarczy krótko poserfować w internecie, aby odkryć, o jak wielu spiskach (oczywiście fałszywych) się pisze. Obsesja spisku nie dotyczy jednak tylko naszych czasów, dotyczy także czasów minionych.

Spiski w dziejach istnieją i istniały, to oczywiste: od spisku w celu zamordowania Juliusza Cezara, poprzez spisek prochowy i machinę piekielną Georges'a Cadoudala, po dzisiejsze spiski finansistów w celu zawładnięcia jakimiś towarzystwami akcyjnymi. Ale charakterystyczny dla spisków rzeczywistych jest fakt, że odkrywa się je natychmiast bez względu na to, czy się udają (patrz Juliusz Cezar), czy też nie (patrz spisek Orsiniego przeciw Napoleonowi III; tak zwany *golpe* leśników, czyli próba zamachu stanu przeprowadzona przez Junia Valeria Borghesego w latach 1969–1970; spiski Licia Gellego). Spiski rzeczywiste nie są więc tajemnicze i nas tutaj nie interesują.

Jean-Léon Gérôme *Śmierć Cezara*, 1859–67, Baltimore, Walters Art Museum

Interesuje nas natomiast syndrom spisku i bajania o kosmicznych niekiedy spiskach, których pełno w internecie i które pozostają tajemnicze i niezgłębione, gdyż odznaczają się cechą ujętą przez Simmla następująco: tajemnica jest tym bardziej potężna i urzekająca, im bardziej jest pusta. Tajemnica nieistniejąca wznosi się groźna, nie można jej ani odkryć, ani zanegować i dlatego właśnie staje się narzędziem władzy.

Przejdźmy do arcyspisku, którym zajmuje się tyle internetowych witryn: 11 września. Krąży o nim wiele teorii, poczynając od tych krańcowych (występują w witrynach arabskich fundamentalistów i neonazistów), według których spisek uknuli Żydzi, bo przecież wszystkich zatrudnionych w obu drapaczach chmur Żydów ostrzeżono, aby w tamtym dniu nie szli do pracy.

Romano Vittori *Zamach Felice Orsiniego 14 stycznia 1858 roku*, 1862, Paryż, Musée Carnavalet

Ta wiadomość podana przez libańską telewizję Al-Manar była oczywiście fałszywa; w rzeczywistości zginęło wtedy przynajmniej dwieście osób z izraelskim paszportem wraz z kilkuset Żydami amerykańskimi.

Mamy dalej teorie skierowane w Busha, według których spisek uknuto, aby zyskać pretekst do późniejszej inwazji na Afganistan i Irak. Są też tacy, co przypisują sprawę różnym amerykańskim tajnym służbom, mniej lub bardziej podejrzanym; jest i teoria, zgodnie z którą spisek zorganizowali wprawdzie arabscy fundamentaliści, ale rząd amerykański wszystko o nim wiedział i mimo to dopuścił do jego urzeczywistnienia, aby właśnie mieć pretekst do napaści na Afganistan i Irak (w nieco podobny sposób mówiono kiedyś o Roosevelcie, że jakoby wiedział o nieuchronnym ataku na Pearl Harbor, ale nie zrobił nic dla ratowania swojej floty, gdyż potrzebował pretekstu do rozpoczęcia wojny z Japonią). We wszystkich tych przypadkach zwolennicy

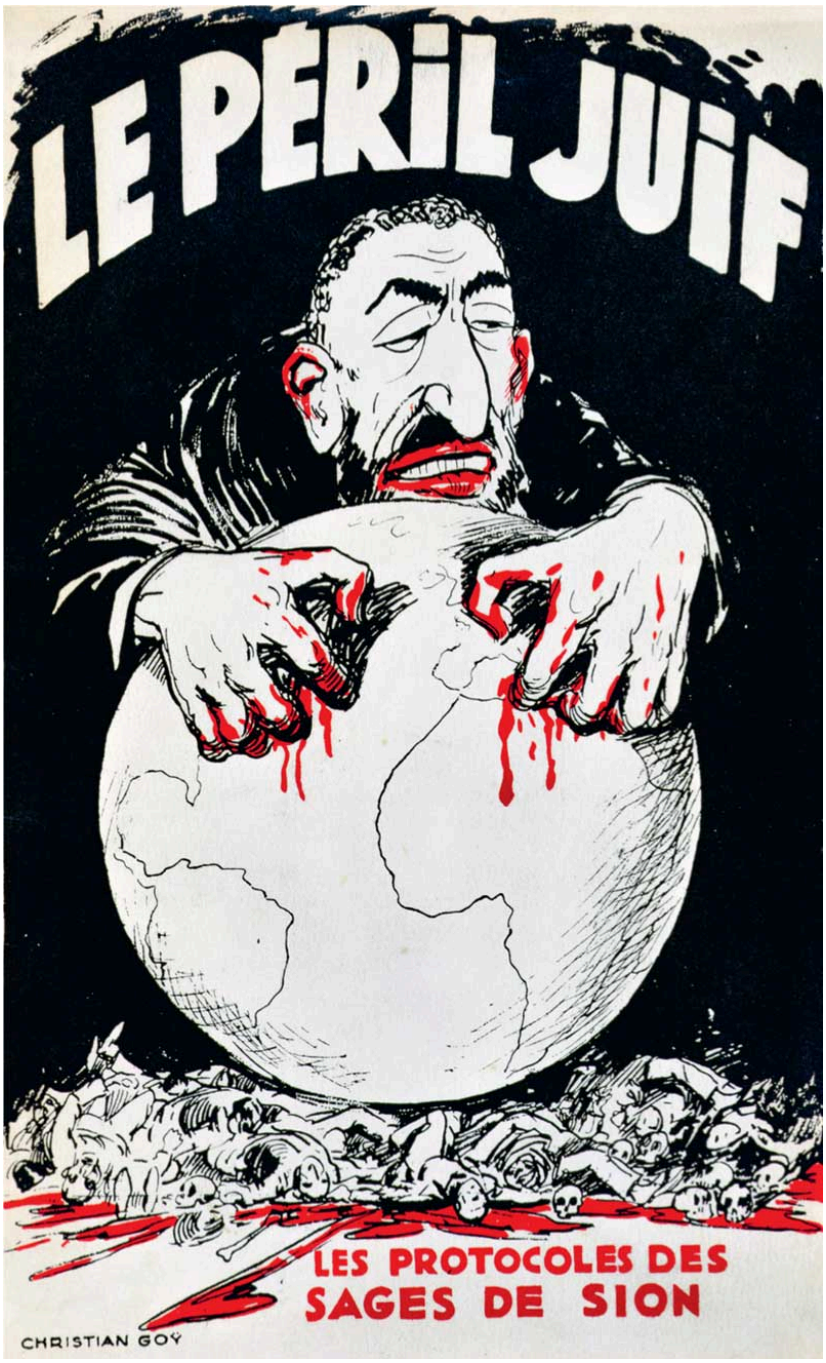
wymienionych teorii utrzymują z reguły, że oficjalna rekonstrukcja wydarzeń jest fałszywa, oszukańcza i dziecinna.

Kto pragnie dowiedzieć się więcej o tych różnych teoriach spisku, może przeczytać książkę w opracowaniu Giulietta Chiesy i Roberta Vignolego *Zero: Perché la versione ufficiale sull'11/9 è un falso*. Nie uwierzycie, ale wśród współpracowników jest tam kilka godnych wielkiego szacunku nazwisk, których właśnie z szacunku nie wymieniam.

Kto jednak zechciałby wysłuchać strony przeciwnej, niech podziękuje wydawnictwu Piemme, które z nadzwyczajnym poczuciem sprawiedliwości (dowodząc przy tym, że potrafi podbić dwa przeciwstawne sektory rynku) opublikowało książkę przeciwko teoriom spiskowym, *11/9: La cospirazione impossibile* w opracowaniu Massima Polidora, ze współpracownikami zasługującymi na nie mniejszy szacunek. Nie zamierzam rozpatrywać szczegółowo argumentów przytoczonych przez zwolenników obu tez, które to argumenty bez wyjątku mogą wydać się przekonujące; ograniczę się do „dowodu uzasadnionego milczeniem", jak pozwolę sobie go nazwać. Dowodu takiego użyć należy na przykład przeciwko tym, którzy insynuują, jakoby amerykańskie lądowanie na Księżycu było telewizyjnym fałszerstwem. Gdyby amerykański pojazd kosmiczny nie wylądował na Księżycu, kto byłby w stanie to sprawdzić i kto miałby interes w tym, by głośno to powiedzieć? Sowieci; ci zaś siedzieli cicho, co dowodzi, że Amerykanie na Księżyc rzeczywiście dotarli. Koniec, kropka.

Co się tyczy spisków i tajemnic, wiemy z doświadczenia (także historycznego) że 1) jeśli istnieje tajemnica – nawet znana jednej tylko osobie – to ta osoba prędzej czy później ją wyjawi, choćby ukochanej lub ukochanemu w łóżku (tylko naiwni masoni i adepci jakichś fałszywych templariuszowskich rytuałów wierzą, że są tajemnice nienaruszalne); 2) jeśli istnieje tajemnica, zawsze znajdą się odpowiednie pieniądze, które sprawią, że ktoś będzie gotów ją ujawnić (wystarczyło kilkaset tysięcy funtów w ramach praw autorskich, aby

skłonić oficera armii brytyjskiej do opowiedzenia wszystkiego, co zrobił w łóżku z księżną Dianą, a gdyby zrobił to z jej teściową, wystarczyłoby sumę podwoić i taki dżentelmen również wszystko by opowiedział). Otóż aby zorganizować fałszywy zamach na bliźniacze wieże (zaminować je, uprzedzić lotnictwo wojskowe, że ma nie interweniować, ukryć kłopotliwe dowody itd.), potrzebna byłaby współpraca jeśli nie tysięcy, to przynajmniej setek osób. Ludzie werbowani do tego rodzaju przedsięwzięć zazwyczaj nie są dżentelmenami i niemożliwe jest, aby przynajmniej jeden z nich nie przemówił za właściwą sumę. Słowem, w tej historii brak informatora z wewnątrz, „Deep Throat”.



Okładka publikacji *Żydowskie niebezpieczeństwo: „Protokoły mędrców Syjonu”*, domniemany autor Mathieu Golovinski, ok. 1900, zbiory prywatne

Syndrom spisku jest stary jak świat. Jego filozofię ujął doskonale Karl Popper.

Już w latach czterdziestych ubiegłego wieku napisał on w pracy *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*:

> Spiskowa teoria społeczeństwa jest to pogląd, że wyjaśnianie zjawisk społecznych polega na wskazywaniu ludzi lub grup zainteresowanych występowaniem danego zjawiska (niekiedy jest to interes ukryty, który trzeba najpierw wyjawić) oraz planujących i spiskujących w celu jego realizacji.
>
> Ten pogląd na cele nauk społecznych wynika oczywiście z błędnego założenia, że cokolwiek dzieje się w danej społeczności – chodzi tu zwykle o takie wydarzenia jak wojna, bezrobocie, nędza, czyli zjawiska, których ludzie zazwyczaj nie lubią – jest bezpośrednio skutkiem świadomego zamiaru jakichś potężnych jednostek czy grup. Teoria ta [...] jest typowym rezultatem laicyzacji przesądu religijnego. Wiara w bogów Homera, których spiski tłumaczyły historię wojny trojańskiej, należy do przeszłości. Bogów zostawiono w spokoju. Ale ich miejsce zajęli potężni ludzie i potężne grupy – złowrogie i niegodziwe grupy, odpowiedzialne za wszelkie zło, jakie cierpimy – takie jak Mędrcy Syjonu, monopoliści, kapitaliści albo imperialiści.
>
> Wcale nie twierdzę, że spisków nigdy nie było. Wręcz przeciwnie, są one typowymi zjawiskami społecznymi. Ich rola staje się doniosła na przykład wtedy, gdy ludzie wierzący w teorię spiskową dochodzą do władzy. A najbardziej podatni na wiarę w teorię spiskową i na werbunek do kontrspisków przeciw nieistniejącym spiskowcom są ci, który wierzą, że wiedzą, jak zaprowadzić raj na ziemi.

W 1969 roku Popper napisał jeszcze w *Domysłach i refutacjach*:

> [Spiskowa teoria dziejów], wcześniejsza od wielu form teizmu, jest pokrewna homeryckiej wizji społeczeństwa. Homer opisywał potęgę bogów w taki sposób, że wszystko, co działo się pod murami Troi, miało być odbiciem spisków na Olimpie. Teoria spiskowa jest odmianą tego rodzaju teizmu, wiary, że o wszystkim decydują kaprysy i zachcianki bogów. Pojawia się, gdy porzuciwszy Boga, pytamy: „Kto go zastępuje?”. A wówczas jego miejsce zajmują rozmaite potężne grupy ludzi – groźne grupy nacisku, odpowiedzialne za sprowadzanie nam na głowę kryzysów gospodarczych, wojen i w ogóle wszelkiego zła, jakie cierpimy [...] Zdaje ona [ta teoria] jakoś sprawę z biegu dziejów dopiero wówczas, gdy do władzy dochodzą jej zwolennicy [...] Tak na przykład kiedy Hitler doszedł do władzy, wierząc w spisek mędrców Syjonu, próbował udaremnić ich spisek za pośrednictwem własnego kontrspisku.

Psychologia spisku rodzi się stąd, że najbardziej oczywiste wytłumaczenia wielu niepokojących zdarzeń nie zadowalają nas, a często nie zadowalają nas dlatego, że nie chcemy się z nimi pogodzić. Weźmy teorię o Wielkim Starcu po porwaniu Alda Moro: czy to możliwe – zapytywano – aby tak doskonale przeprowadzoną akcję przygotowali trzydziestolatkowie? Musi za nimi stać jakiś bardziej przenikliwy Rozum. Nie brano pod uwagę, że w tym samym czasie inni trzydziestolatkowie kierowali przedsiębiorstwami, pilotowali wielkie odrzutowce pasażerskie lub wymyślali nowe urządzenia elektroniczne; problemem nie było więc to, że trzydziestolatkom udało się porwać Moro na ulicy Fani, lecz to, że owi trzydziestolatkowie byli synami tych, którzy bajdurzyli o Wielkim Starcu.

Po Popperze o syndromie spisku pisało wielu innych autorów. Wymienię tylko książkę Daniela Pipesa *Potęga spisku* (z podtytułem *Wpływ paranoicznego myślenia na dzieje ludzkości*), przetłumaczoną w 2005 roku dla wydawnictwa Lindau jako *Il lato oscuro della storia* [Ciemna strona historii]. Oryginał ukazał się w 1997 roku, a książka zaczyna się od zdania Metternicha, który dowiedziawszy się o zgonie rosyjskiego ambasadora, powiedział podobno: „Jaki mógł mieć w tym motyw?”.

Ludzkość zawsze fascynowały spiski urojone. Popper przytacza Homera, ale przechodząc do bliższych nam wieków, przypomnijmy księdza Barruela przypisującego rewolucję francuską spiskowi uknutemu przez dawnych templariuszy, którzy przetrwali i zespolili się w sektach masońskich; jego teorię uzupełnił zagadkowy kapitan Simonini, który wprowadził na scenę Żydów i położył w ten sposób podwaliny pod mające się zrodzić *Protokoły mędrców Syjonu*.

Ostatnio trafiłem w internecie także na witrynę przypisującą wszelkie niegodziwości ostatnich dwóch stuleci jezuitom. Pojawia się tam długi tekst *Le monde malade des jesuites* autorstwa Joëla Labruyère’a. Jak sugeruje tytuł [Chory świat jezuitów], chodzi o obszerny przegląd

wszystkich wydarzeń na świecie (nie tylko współczesnym) spowodowanych powszechnym spiskiem jezuitów.

Jezuici dziewiętnastowieczni, od księdza Barruela po narodziny „Civiltà Cattolica” i powieści ojca Brescianiego, należeli do głównych inspiratorów teorii o spisku żydowsko-masońskim, więc całkiem słusznie odpłacali im pięknym za nadobne liberałowie, zwolennicy Mazziniego, masoni i antyklerykałowie, propagując teorię o spisku jezuickim właśnie, która zyskała popularność nie tyle dzięki kilku pamfletom czy słynnym książkom – od *Prowincjałek* (1656–1657) Pascala do *Il gesuita moderno* (1846) Giobertiego oraz pism Micheleta i Quineta – ile dzięki powieściom Eugeniusza Sue *Żyd wieczny tułacz* (1844–1845) i *Les mystères du peuple* (1849–1857).

Jezuici na konklawe dyskutują o rachunkach, XIX wiek, Chatsworth House, zbiory księcia Devonshire

Marc Chagall *Ahaswerus, legendarna postać Żyda wiecznego tułacza*, 1923, Genewa, Musée du Petit Palais

Nic więc nowego, witryna Labruyère'a nadaje tylko antyjezuickiej obsesji obłędny wręcz wymiar. Wymieniam pobieżnie, gdyż jego dotycząca spisków wyobraźnia jest homeryczna. Jezuici dążyli zawsze do ustanowienia rządu światowego, kontrolującego zarówno papieża, jak i różnych europejskich monarchów; przy pomocy osławionych iluminatów bawarskich (jezuici sami ich stworzyli, a potem oskarżyli o komunizm) usiłowali obalić władców, którzy wygnali Towarzystwo Jezusowe ze swoich państw; spowodowali zatonięcie „Titanica", ponieważ umożliwiło to założenie Banku Rezerwy Federalnej za

pośrednictwem kontrolowanych przez ich zakon kawalerów maltańskich – nieprzypadkowo w katastrofie „Titanica” zginęło trzech najbogatszych Żydów świata, Astor, Guggenheim i Straus, którzy założeniu owego banku byli przeciwni. Współpracując z Rezerwą Federalną, jezuici sfinansowali potem obie wojny światowe, które w oczywisty sposób przyniosły same korzyści Watykanowi. Co do zamordowania Kennedy’ego, nie zapominajmy, że także CIA powstała w ramach programu jezuitów, inspirowanego ćwiczeniami duchowymi Ignacego Loyoli, i że jezuici sprawowali nad nią kontrolę poprzez sowiecką KGB; zrozumiemy wtedy, że Kennedy’ego zabili ci sami, którzy spowodowali zatonięcie „Titanica”.

Jezuici inspirują, rzecz jasna, wszelkie grupy neonazistowskie i antysemickie; jezuici stali za Nixonem i Clintonem; jezuici wywołali masakrę w Oklahoma City; jezuici namówili kardynała Spellmana, aby podżegał do wojny wietnamskiej, która przyniosła jezuickiej Rezerwie Federalnej 220 milionów dolarów. W tym obrazie nie może naturalnie brakować Opus Dei zawiadywanego przez jezuitów za pośrednictwem kawalerów maltańskich.

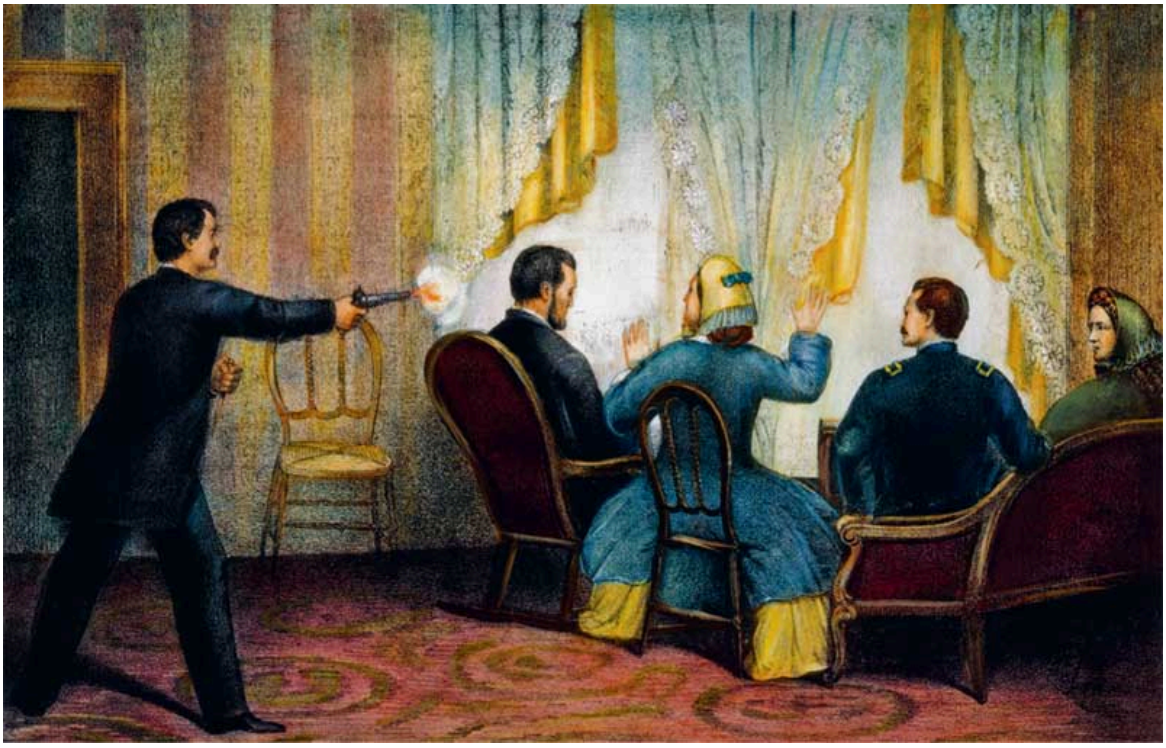
Odsyła nas to do *Kodu Leonarda da Vinci*, powieści, której surowcem jest syndrom spisku, wskutek czego legiony łatwowiernych czytelników musiały podróżować we Francji i w Anglii do miejsc, gdzie opisanych rzeczy oczywiście nie było. Niezliczone są byki, którymi Brown usiał beztrosko swoją opowieść. Twierdzi na przykład, że Przeorat Syjonu założył „francuski król Jerozolimy, Gotfryd z Bouillon”, chociaż – jak wiadomo – Gotfryd nigdy tytułu królewskiego nie przyjął; że „papież Klemens V, aby zniszczyć templariuszy, porozsyłał tajne, zapieczętowane rozkazy, które jego żołnierze mieli otworzyć jednocześnie w całej Europie w piątek 13 października 1307 roku”, a przecież jest faktem historycznym, że polecenia dla burmistrzów i seneszali królestwa Francji wysłał nie papież, ale Filip Piękny (nie jest też jasne, jak papież mógł „mieć żołnierzy w całej Europie”). Brown myli również rękopisy odnalezione w Qumran w 1947 roku (nie ma

w nich bynajmniej mowy ani o „prawdziwej historii Graala”, ani o „posłudze Chrystusa”) z rękopisami z Nadż Hammadi zawierającymi kilka gnostycznych ewangelii. Wreszcie pisząc o osi północ–południe w paryskim kościele Saint-Sulpice, utrzymuje, że to „pamiątka po pogańskiej świątyni, która kiedyś tu stała”, i że miałaby się tam pojawiać jakaś „linia róży” odpowiadająca południkowi paryskiemu, ciągnąca się aż do podziemi Luwru, pod tak zwaną odwróconą piramidę, gdzie miałoby znajdować się ostatnie miejsce, w którym przechowywano Świętego Graala. No i dzisiaj jeszcze wielu wielbicieli tajemnic pielgrzymuje do Saint-Sulpice w poszukiwaniu linii róży, a zarządzający kościołem musieli wywiesić zawiadomienie o następującej treści:

> Linia północ–południe oznaczona mosiężną linią osadzoną w posadzce kościoła jest częścią instrumentu naukowego zbudowanego w XVIII wieku. Wykonali ją za pełną zgodą władz kościelnych astronomowie z powstałego na krótko przedtem paryskiego Obserwatorium. Posłużyła im do ustalenia różnych parametrów orbity Ziemi [...] Wbrew temu, co fantazyjnie oświadczono w niedawno wydanej bardzo poczytnej powieści, nie chodzi o pozostałość po pogańskiej świątyni, której zresztą w tym miejscu nigdy nie było. Nie nazywała się nigdy linią róży. Nie pokrywa się z południkiem przecinającym paryskie Obserwatorium i będącym punktem odniesienia dla map, na których długości geograficzne mierzone są w stopniach na wschód i na zachód od Paryża. Żadna idea mistyczna nie łączy się z tym astronomicznym instrumentem świadczącym jedynie, że Bóg Stwórca jest Panem czasu. Należy zauważyć, że również litery *P* i *S* umieszczone w okrągłych okienkach na obu końcach transeptu odnoszą się do Piotra i Sulpicjusza, świętych patronów kościoła, a nie do wydumanego Przeoratu Syjonu.

Dlaczego bzdury cieszą się powodzeniem? Dlatego, że obiecują wiedzę, której inni nie mają. Frédéric Lordon w „Le Monde Diplomatique” wysunął ostatnio hipotezę, że syndrom spisku jest reakcją ludności, która chciałaby wiedzieć, co się dzieje, ale dostrzega, że często odmawia się jej dostępu do wyczerpujących informacji. Lordon cytuje *Traktat teologiczno-polityczny* Spinozy (XVII wiek): „Nic dziwnego, że

lud nie zna prawdy i brak mu rozsądku, skoro sprawy państwowe załatwia się bez jego wiedzy”. Ale między tajemnicą państwową, przemilczaniem i spiskiem jest pewna różnica. W książce Richarda Hofstadtera *The Paranoid Style in American Politics* (1964) czytamy, że zamiłowanie do spisków trzeba interpretować, przystosowując do rozważań o społeczeństwie kategorie psychiatryczne. Chodzi o dwa przejawy paranoi. Paranoik psychiatryczny sądzi, że cały świat spiskuje przeciwko niemu, paranoik społeczny zaś uważa, że prześladowania ze strony tajemnych mocy wymierzone są w jego grupę, w jego naród, w jego religię. Paranoik społeczny – powiedziałbym – jest bardziej niebezpieczny od paranoika psychiatrycznego, ponieważ widzi, że jego obsesje podzielają miliony innych ludzi, i odnosi wrażenie, że działa przeciw spiskom w sposób bezinteresowny. Tłumaczy to wiele rzeczy dziejących się na świecie dzisiaj, a także wiele tych, które działy się wczoraj.



Zabójstwo prezydenta Lincolna w Ford’s Theatre w Waszyngtonie 14 kwietnia 1865, sztych, ok. 1900, zbiory prywatne

Pasolini napisał kiedyś, że spisek budzi entuzjazm, gdyż zdejmuje z nas ciężar przymusu skonfrontowania się z prawdą. Wobec faktu, że świat jest pełen zauroczonych spiskiem, moglibyśmy pozostać obojętni: jeśli ktoś uważa, że Amerykanie nie wylądowali na Księżycu, tym gorzej dla niego. W 2013 roku Daniel Jolley i Karen Douglas w artykule *The Social Consequences of Conspiracism* doszli do wniosku, że „odbiorcy informacji sprzyjających teorii spisku są mniej skłonni angażować się w życie polityczne niż odbiorcy informacji teorii spisku przeciwnych". I w istocie, jeżeli jestem przekonany, że historią świata rządzą tajne stowarzyszenia – iluminaci lub Grupa Bilderberg – które niebawem ustanowią nowy globalny porządek, to co ja mogę zrobić? Poddaję się i dręczę. Dlatego każda teoria spiskowa kieruje wyobraźnię ogółu ku nieistniejącym niebezpieczeństwom, odrywając ją od zagrożeń prawdziwych. Chomsky sugerował kiedyś – wyobrażając sobie coś jakby spisek teorii spiskowych – że największą korzyść z fantazjowania o rzekomym spisku odnoszą właśnie te instytucje, w które teoria spisku mierzy. Znaczy to, że jeśli ubzduramy sobie, iż bliźniacze wieże zburzył Bush, aby usprawiedliwić interwencję w Iraku, poruszać się będziemy w kręgu halucynacji i przestaniemy analizować techniki i prawdziwe przyczyny interwencji Busha w Iraku oraz wpływy, jakie na niego i na jego politykę wywarli neokonserwatyści.

Chciałbym jednak zająć się nie tyle powszechnością syndromu spisku, którą wszyscy mają przed oczami, ile technikami – pseudosemiotycznymi, powiedziałbym – za pomocą których spisków się dowodzi i którymi się je usprawiedliwia.

Teoria spisku wykorzystuje zazwyczaj przypadkowe zbieżności nabierające wielkiego znaczenia oraz powiązania faktów całkowicie niespójnych. Oto na przykład piękny szereg zbieżności, z których nie zrodziły się wprawdzie teorie spiskowe, ale niewiele brakowało. Czytam w internecie, że Lincolna wybrano do Kongresu w 1846 roku, a Kennedy'ego w 1946; Lincoln został prezydentem w 1860 roku, Kennedy – w 1960. Żony obydwu straciły dziecko, mieszkając

w Białym Domu. Obydwu zabił w piątek strzałem w głowę mieszkaniec Południa. Sekretarz Lincolna nazywał się Kennedy, sekretarz Kennedy'ego nazywał się Lincoln. Następcą Lincolna był Johnson urodzony w 1808 roku, Lyndon B. Johnson zaś, następca Kennedy'ego, urodził się w 1908. John Wilkes Booth, morderca Lincolna, urodził się w 1839 roku, a Lee Harvey Oswald – w 1939. Lincolna zastrzelono w Ford's Theater, Kennedy'ego – w samochodzie Lincoln wyprodukowanym przez Forda. Lincolna zastrzelono w teatrze, jego morderca ukrył się w magazynie. Morderca Kennedy'ego strzelał z magazynu, a ukrył się w teatrze. Zarówno Bootha, jak i Oswalda zabito przed rozpoczęciem procesu. Wisienka (dość wulgarna) na torcie, funkcjonująca znakomicie w języku angielskim: na tydzień przed śmiercią Lincoln był *in* Monroe, Maryland; na tydzień przed śmiercią Kennedy był *in* Monroe, Marilyn.

Wiele spekulowano na temat zburzenia bliźniaczych wież i powtarzania się numeru 11.

Jeśli chcemy pożartować dalej, dowiemy się z internetu, że zginając odpowiednio banknot pięćdziesięciodolarowy sposobem, który nazwałbym przypominającym origami, zobaczymy obraz dwóch wież w płomieniach. Dowodzi to, że spiskowcy masońscy (symbole masońskie występują często na amerykańskich banknotach nie przez przypadek, gdyż większość autorów Deklaracji Niepodległości należała do masonerii) od dawna przewidywali i planowali tę katastrofę.

Dość dawno temu, inspirując się takim właśnie fantazjowaniem, sparodiowałem *Kod Leonarda da Vinci*. Na obrazie Leonarda *Ostatnia wieczerza* widzimy trzynaście osób. Jednak po odjęciu Jezusa oraz Judasza (obaj wkrótce umrą) zostaje ich jedenaście. Jedenaście to liczba liter dwóch połączonych imion Petrus i Judas, jedenaście liter ma słowo *Apocalypsis*, jedenaście jest ich także w tytule *Ultima coena*, po bokach Jezusa pojawia się dwóch apostołów z rozłożonymi rękami i wyciągniętym palcem wskazującym, co w połączeniu daje liczbę 11.

Jedenaście jest wreszcie widocznych na fresku czworokątów (paneli bocznych i okien).

Ponadto jeśli zgodnie z elementarną zasadą kabalistyczną przypiszemy 26 literom alfabetu [włoskiego] numer wzrastający, zastępując każdą literę liczbą, imię Leonardo da Vinci daje 12 + 5 + 15 + 14 + 1 + 18 + 4 + 15 + 4 + 1 + 22 + 9 + 14 + 3 + 9 = 146, a suma cyfr liczby 146 równa się 11. Powtórzmy teraz to samo działanie z imieniem Matteo: suma wartości liczbowych liter wynosi 74, a suma cyfr tej liczby równa się 11. Jedenaście razy jedenaście daje 121; odejmując od tej liczby dziesięć przykazań, otrzymujemy 111.

Leonardo da Vinci *Ostatnia wieczerza*, 1494–98, Mediolan, Santa Maria delle Grazie

Giotto *Podróż Magdaleny w stronę Marsylii*, kaplica Magdaleny, 1307–08, Asyż, Bazylika św. Franciszka

Suma wartości liczbowych liter imienia Giuda wynosi 42, a suma cyfr tej liczby daje 6. Pojawienie się liczby 6 skłania nas do pomnożenia 111 przez 6, co daje 666, liczbę szatana.

Tak więc *Ostatnia wieczerza*, zapowiadając zdradzenie Chrystusa, zapowiada jednocześnie nadejście Antychrysta.

Aby rachunek się zgadzał, musiałem oczywiście nazwać Piotra po łacinie – Petrus, a Mateusza po włosku – Matteo, Judasza raz po włosku, a raz Judas, *Ultima coena* po łacinie (bez żadnego powodu), aby zaś otrzymać 111, musiałem odjąć od 121 dziesięć przykazań, a nie 5 ran Pana Naszego ani 7 uczynków miłosierdzia względem ciała. No ale tak to już jest z numerologią.

Na zakończenie chciałbym jednak zrekonstruować fałszywy spisek, który dziś jeszcze sprowadza tysiące ciekawskich do wioski Rennes-le-Château. Opiera się on na koncepcji, że Chrystus poślubił Marię

Magdalenę, zakładając dynastię Merowingów; nieuchwytny Przeorat Syjonu działa zatem dziś jeszcze. Spisek związany jest – nie mogłoby być inaczej – z tajemnicą Graala.

Legendarna relikwia podróżowała krętymi drogami to tu, to tam. Według jednego z niedawnych podań, zrodzonego z książek nazisty Ottona Rahna, ukryto ją w Montségur na południu Francji. Były więc w tamtych okolicach warunki sprzyjające ponownemu rozkwitowi legendy, wystarczał pretekst. Stała się nim sprawa księdza Bérengera Saunière'a, od 1885 do 1909 roku proboszcza w Rennes-le-Château, wiosce odległej o mniej więcej czterdzieści kilometrów od Carcassonne. Saunière odrestaurował wewnątrz i na zewnątrz miejscowy kościół, zbudował willę zwaną Béthanie, gdzie zamieszkał, oraz wieżę Magdala na wzgórzu przypominającą Wieżę Dawidową w Jerozolimie.

Obliczono, że kosztowało to 200 tysięcy ówczesnych franków, sumę, na którą wiejski ksiądz musiałby pracować około dwustu lat. Biskup Carcassonne rozpoczął więc dochodzenie, potem chciał przenieść proboszcza do innej parafii. Saunière odmówił i żył dalej jako osoba prywatna aż do śmierci w 1917 roku.

Po jego zgonie pojawiły się różne przypuszczenia. Utrzymywano, że podczas odnawiania parafii Saunière znalazł skarb. W rzeczywistości sprytny ksiądz prowadził kampanię reklamową, obiecując msze za zmarłych tym, którzy za nie zapłacą. Zebrał w ten sposób pieniądze za setki mszy, których nigdy nie odprawił, i dlatego właśnie biskup Carcassonne wytoczył mu proces.

Saunière, umierając, zostawił w spadku wszystko, co wybudował, swojej gospodyni Marie Denarnaud, która aby dodać tym dobrom wartości, podsycała legendę o skarbie. Spadkobierca zmarłej w 1946 roku Marie, niejaki Noël Corbu, otworzył potem we wsi restaurację i za pośrednictwem miejscowej prasy rozsiewał wiadomości o tajemnicy „proboszcza miliardera", co sprowadziło tam kilku poszukiwaczy skarbów.

W ten sposób wkracza na scenę Pierre Plantard, osobnik, który działał w organizacjach skrajnej prawicy, zakładał ugrupowania antysemickie, a w wieku siedemnastu lat powołał do życia Alpha Galates, ruch związany z kolaboranckim reżymem Vichy. Po wyzwoleniu nie przeszkodziło mu to podawać swoich organizacji za partyzanckie grupy oporu.

W grudniu 1953 roku, po półrocznym pobycie w więzieniu za nadużycie zaufania (później odsiedzi jeszcze rok za demoralizację nieletnich), Plantard przedstawił swój Przeorat Syjonu, istniejący – jak miało wynikać z dokumentów, które jakoby odkrył – od prawie dwóch tysięcy lat. Owe dokumenty dowodziły przetrwania linii władców z dynastii Merowingów; sam Plantard utrzymywał, że pochodzi od króla Dagoberta II.

Oszukańczy wymysł Plantarda połączył się następnie z książką Gérarda de Sède, który w 1962 roku pisał o tajemnicach normandzkiego zamku Gisors. Poznał on tam Rogera Lhomoy – ni to kloszarda, ni to nawiedzonego – który pracował długo na zamku jako ogrodnik i dozorca, a później poświęcił dwa lata na grzebanie nocą w jego podziemiach; szukał starodawnych galerii i zapewniał, że dotarł do sali, gdzie ujrzał kamienny ołtarz, na ścianach wizerunki Jezusa i dwunastu apostołów, a wzdłuż ścian kamienne sarkofagi i trzydzieści skrzyń ze szlachetnych metali.

Podczas późniejszych poszukiwań, do których zachęcał Sède, odnaleziono wprawdzie kilka galerii, lecz nie dotarto nigdy do baśniowej sali. Tymczasem z Sède’em nawiązał kontakt Plantard, utrzymując, że posiada nie tylko tajne dokumenty, których niestety nie może pokazać, ale i plan zagadkowej sali. W rzeczywistości narysował go sam na podstawie opowiadań znanego nam Lhomoy, ale to wszystko skłoniło Sède’a do napisania książki i sformułowania hipotezy, że – jak zwykle w podobnych przypadkach – w sprawie maczali palce templariusze. W 1967 roku Sède wydał *Le trésor de Rennes-le-Château*; książka w definitywny sposób zwróciła uwagę mediów na mit Przeoratu

Syjonu, opublikowano także reprodukcje fałszywych pergaminów, które Plantardowi udało się tymczasem rozsiać po różnych bibliotekach. Fałszywe pergaminy – jak wyznał później sam Plantard – wykonał w rzeczywistości Philippe de Chérisey, humorysta francuskiego radia i aktor, który w 1979 roku oświadczył w końcu, że był autorem podróbek, a użyte w nich pismo uncjalne skopiował z dokumentów przechowywanych w paryskiej Bibliotece Narodowej.

Sède odnalazł w tych podróbkach niepokojące odniesienie do słynnego obrazu Poussina (podobny obraz namalował już Guercino) z kilkoma pasterzami odkrywającymi grób z napisem *Et in Arcadia ego*. Chodzi o klasyczne memento mori, przez które śmierć głosi, że jest obecna także w szczęśliwej Arkadii. Ale Plantard twierdził, że to zdanie należało do herbu jego rodziny od XIII wieku (rzecz całkiem nieprawdopodobna, Plantard był synem kelnera), że pejzaże na tych obrazach przypominają pejzaż Rennes-le-Château (Poussin urodził się w Normandii, a Guercino nigdy nie był we Francji), że groby na obrazach Poussina i Guercina są podobne do grobowca stojącego do lat osiemdziesiątych przy drodze między Rennes-le-Château a Rennes-les-Bains. Dowiedziono, niestety, że ten grobowiec wzniesiony został dopiero w XX wieku.

W każdym razie wypływał stąd wniosek, że obrazy zamówił u Guercina i Poussina Przeorat Syjonu. Ale z rozszyfrowania obrazu Poussina wynikało jeszcze więcej: anagram *Et in Arcadia ego* oznaczał polecenie *I! Tego arcana Dei*, czyli „Odejdź! Ja kryję tajemnicę Boga”. Stąd „dowód”, że grób był grobem Jezusa.

Sède odnotował, że w odrestaurowanym przez Saunière’a kościele widnieje napis *Terribilis est locus iste*, przyprawiający o dreszcze miłośników tajemnic. W rzeczywistości chodzi o cytat z Księgi Rodzaju (28, 17) widoczny w bardzo wielu kościołach i odnoszący się do wizji Jakuba, który śni, że wstąpił do nieba, a po przebudzeniu mówi w wersji łacińskiej Wulgaty: „O, jakże miejsce to przejmuje grozą!”. Ale po

łacinie *terribilis* znaczy także godny czci, budzący zabarwiony lękiem respekt – a więc zdanie nie ma w sobie nic naprawdę straszliwego.

We wspomnianym kościele kropielnicę podtrzymuje klęczący diabeł, uchodzący za Asmodeusza; także i w tym przypadku można by wymienić wiele romańskich kościołów z wyobrażeniami diabłów. Nad Asmodeuszem unoszą się figury czterech aniołów, pod którymi wyryto napis *Par ce signe tu le vaincras* [Pod tym znakiem go zwyciężysz], mogący stanowić odniesienie do *In hoc signo vinces* [Pod tym znakiem zwyciężysz] Konstantyna. Jednak dodanie owego *le* [go] skłoniło poszukiwaczy tajemnic do policzenia liter zdania, których jest 22 – tyle, ile zębów ma czaszka umieszczona u wejścia do przykościelnego cmentarza; 22 zębate nacięcia tworzą blanki wieży Magdala, 22 stopnie ma łącznie wiodąca na wieżę para schodów. Litery słówka *le* są w zdaniu na trzynastym i czternastym miejscu: 13 i 14 daje 1314, datę spalenia na stosie Jacques’a de Molay, wielkiego mistrza templariuszy. Stojące w kościele posągi wyobrażają świętych, których inicjały imion (Germana, Roch, Antoni Pustelnik, Antoni Padewski, Luca [Łukasz]) tworzą słowo Graal.

Guercino *Et in Arcadia ego*, 1618–22, Rzym, Galleria Nazionale d’Arte Antica

Nicolas Poussin *Pasterze arkadyjscy I*, ok. 1637–38, Paryż, Luwr

Diabeł podtrzymujący ostrygę u wejścia do kościoła w Rennes-le-Château

Legenda Rennes-le-Château wygasłaby może powoli, gdyby książka Sède'a nie wzbudziła zainteresowania dziennikarza Henry'ego Lincolna, który poświęcił tej wsi trzy filmy dokumentalne nakręcone dla BBC. Lincoln i Richard Leigh – podobnie jak on miłośnik okultystycznych tajemnic – oraz dziennikarz Michael Baigent opublikowali razem książkę *Święty Graal, święta krew* (1982), która szybko osiągnęła ogromny nakład. Streszczając: powtarzali w niej informacje

rozpowszechnione przez Sède'a i Plantarda i zbeletryzowali je jeszcze bardziej, przedstawiając wszystko jako bezsporną prawdę historyczną. Napisali, że założyciele Przeoratu Syjonu pochodzą od Jezusa Chrystusa, który nie umarł na krzyżu, lecz ożenił się z Marią Magdaleną i uciekł do Francji, gdzie dał początek dynastii Merowingów. Saunière miał odnaleźć nie skarb, ale szereg dokumentów dotyczących potomków Jezusa, krwi królewskiej, a więc *Sang Real*, co zniekształcono później na Santo Graal – Święty Graal. Swoje bogactwo proboszcz zawdzięczał jakoby złotu, którym zapłacił mu Watykan za zachowanie milczenia o tym straszliwym odkryciu. Zresztą już Plantard twierdził, że do Przeoratu należeli na przestrzeni wieków: Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Robert Boyle, Robert Fludd, Izaak Newton, Wiktor Hugo, Claude Debussy i Jean Cocteau. Brakowało jedynie Asterixa.

Wszystkie te fałszywe świadectwa wzmocniły mit Rennes-le-Château, która stała się dzięki niemu celem wielu pielgrzymek. Nie uwierzyli w mit właściwie tylko autorzy tej blagi. Kiedy temat zbeletryzował i rozdął Baigent wraz z kolegami, Sède w książce z 1988 roku zdemaskował różne oszustwa i kłamstwa wyrosłe wokół wsi Saunière'a. W 1989 zaś Pierre Plantard również zaprzeczył wszystkiemu, co przedtem twierdził, i wysunął nową wersję legendy, głoszącą, że Przeorat narodził się w Rennes-le-Château dopiero w 1781 roku; przejrzał też kilka ze swoich fałszywych dokumentów i dorzucił do listy wielkich mistrzów przyjaciela François Mitterranda – Rogera-Patrice'a Pelata, któremu wytoczono później proces za niedozwolone operacje na giełdzie. Plantard wezwany jako świadek zeznał wtedy pod przysięgą, że całą historię o Przeoracie sobie wymyślił.

Nikt już nie traktował go poważnie. Ale w 2003 roku ukazał się *Kod Leonarda da Vinci*, w oczywisty sposób inspirowany przez Sède'a, Baigenta, Leigh i Lincolna oraz przez wiele innych publikacji okultystycznych. Brown oświadczył, że wszystkie podane przez niego wiadomości odpowiadają prawdzie historycznej; jednak Lincoln, Baigent i Leigh wytoczyli mu proces o plagiat, choć w przedmowie do

Świętego Graala także jako prawdę historyczną przedstawili całą zawartość tej książki. Otóż jeżeli ustalimy prawdziwość faktu historycznego (na przykład, że Cezara zabito w idy marcowe), to ponieważ prawda historyczna z chwilą podania jej do wiadomości ogółu staje się własnością zbiorową, nie możemy oskarżyć o plagiat kogoś, kto opowiada o dwudziestu trzech ciosach sztyletem zadanych Cezarowi w senacie. Natomiast Baigent, Leigh i Lincoln, oskarżając Browna o plagiat, przyznali publicznie, że wszystko to, co sprzedali jako prawdę historyczną, było owocem ich wyobraźni, a zatem ich wyłączną własnością literacką. Nie ulega wątpliwości, że aby zagarnąć część miliardowego łupu Browna, niejeden byłby skłonny stwierdzić urzędowo, iż nie jest synem swojego prawowitego ojca, tylko któregoś z dziesiątków marynarzy odwiedzających regularnie matkę; Baigent, Leigh i Lincoln powinni więc zasługiwać na naszą szczerą wyrozumiałość. Jeszcze bardziej osobliwe jest to, że na procesie Brown utrzymywał, iż książki Lincolna i jego kolegów w ogóle nie czytał: przecząca sama sobie obrona ze strony autora, który twierdził, że wszystkie swoje informacje zaczerpnął z wiarygodnych źródeł (mówiących dokładnie to samo, co powiedzieli autorzy *Świętego Graala*).

W tym miejscu moglibyśmy historię Rennes-le-Château uznać za zakończoną, gdyby nie to, że ta wieś jest dziś jeszcze celem pielgrzymek, zupełnie jak Medziugorie. Przypadek Rennes-le-Château uczy nas nie tylko, że łatwo jest stworzyć *ex novo* legendę, ale że trwa ona nawet wtedy, gdy historycy, sądy i inne instytucje stwierdzą jej kłamliwość. Przychodzi nam tutaj na myśl aforyzm przypisywany Chestertonowi: „Kiedy ludzie nie wierzą już w Boga, to nie znaczy, że nie wierzą w nic, tylko że wierzą we wszystko”. Podobną wymowę ma jedno ze spostrzeżeń Poppera i sądzę, że to właściwy epigraf rozważań o syndromie spisku.

[La Milanesiana 2015, Manie i obsesje]

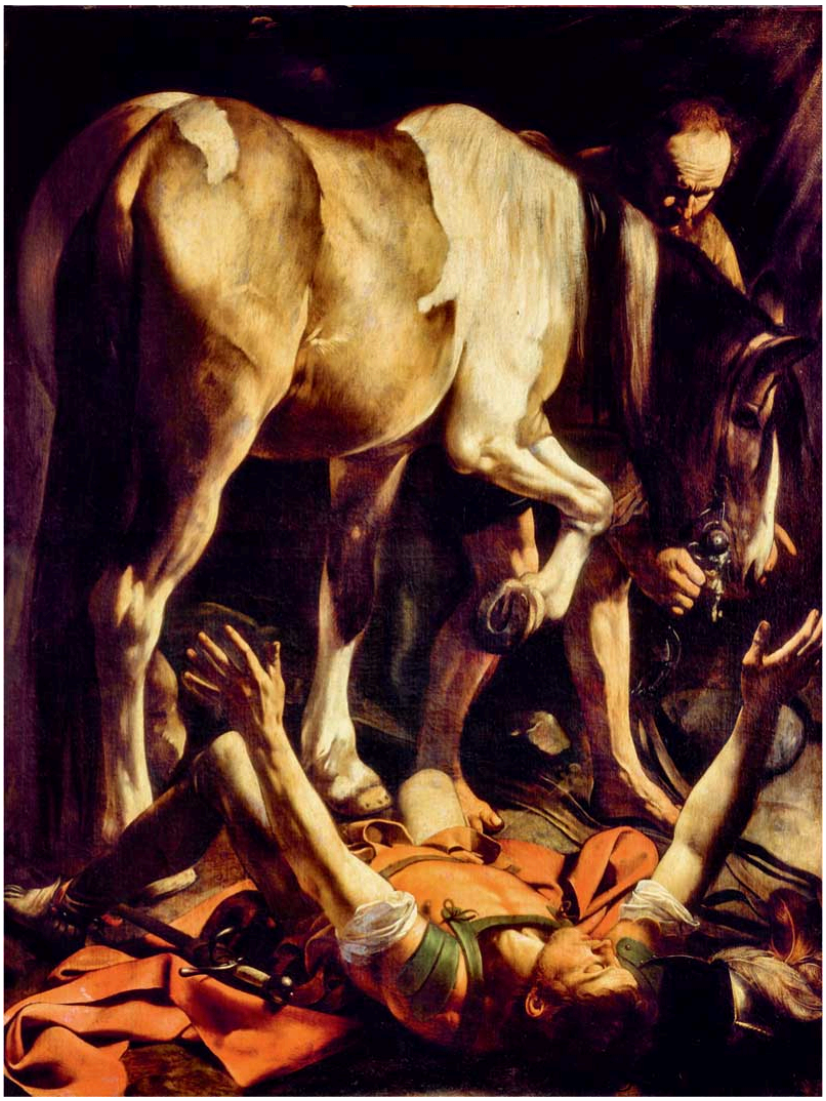
Ukazywanie świętości

Ja zawsze robię to, co mi się mówi. Elisabetta Sgarbi powiedziała, że tematem są w tym roku niewidzialni, więc się dostosowuję.

Ponieważ podobnym tematem zająłem się już kilka lat temu na poświęconym świętości zjeździe Włoskiego Towarzystwa Semiologicznego, uświadomiłem sobie od razu, że jedną z najbardziej niewidzialnych rzeczy jest właśnie świętość. Będę więc mówił o sposobach, jakich użyto, aby uczynić widzialnym to, co ze swojej natury nim nie jest.

Wiem, że kilka lat temu musiałem wygłaszać przemowę o absolucie (nie moja wina, że Milanesiana w obsesyjny dość sposób zajmuje się wyjątkowo trudnymi tematami), i wiem również, że przez świętość rozumie się powszechnie poczucie lub wizję czegoś, co wykracza poza granice naszego doświadczenia, ale nadaje temu doświadczeniu sens. Ktoś mógłby powiedzieć, że świętość utożsamia się z absolutem, lecz absolut jest przedmiotem określonych filozofii lub religii, jest pojęciem filozoficznym, świętość zaś uważa się za tajemniczą siłę, z której powstają wszelka myśl i wszelkie uczucia religijne. Filozofia absolutem się zajmuje, ale może co najwyżej uznać istnienie świętości, jej pojawianie się, jako stałej cechy psychologicznej ludzkiego umysłu. Mówiąc prościej: piorun wypalający drzewo przy akompaniamencie grzmotu byłby sam w sobie jedynie strasznym, bezsensownym zdarzeniem, gdyby nie postrzegano go i nie usprawiedliwiano jako przejawu istnienia jakiejś transcendentnej istoty lub woli; staje się on wtedy godny czci, nie tracąc swojego przerażającego charakteru.

Giuseppe Angeli *Deszcz manny*, XVIII wiek, Wenecja, San Stae



Caravaggio *Nawrócenie świętego Pawła*, 1601, Rzym, Santa Maria del Popolo

Świętość jawi się zatem jako *numinoso, mysterium tremendum et fascinans* [coś potężnego, tajemnica straszna i urzekająca], coś, co bulwersuje rozum, budzi zdziwienie, osłupienie, wstrząs, wznieca jednocześnie odrazę i pociąg, i jako takie nie daje się bezpośrednio opisać konceptualnie, jest raczej odczuwalne – aby zacytować Friedricha Schleiermachera – jako uczucie zależności, słabości, bezsiły i nicości wobec tego co nieskończone.

Na doświadczenie świętości, której obecność się postrzega, ale której nie umie się określić, reaguje się niekiedy aktami biernej uległości lub

poświęcenia, aż po ofiary z ludzi. Kiedy indziej – dotyczy to zwłaszcza osób prostych – świętość chce się widzieć i stąd rodzi się wymóg hierofanii, to jest widzialnego kształtu, który świętość przyjmuje, abyśmy mogli ją zrozumieć. I tak doświadczający świętości i pragnący o niej mówić chce widzieć jej potęgę, bo inaczej pozostałyby mu jedynie jej skutki – zdziwienie, osłupienie, wstrząs, przerażenie – których właśnie usiłuje uniknąć.

Świętość nie zawsze ukazuje się w antropomorficznych kształtach, w pewnych kulturach przybiera formy zastępcze różnego rodzaju, może być drzewem lub głazem, w których w każdym razie ludzie dostrzegają coś „innego".

Jest jednak oczywiste, że umysły proste starają się nadać świętości rozpoznawalność ludzką lub zwierzęcą pod postacią totemu albo w sposób, który zawsze najbardziej oburzał mistyków i teologów – nadając jej postać antropomorficzną.

Dlatego zasadniczym problemem świętości jest to, że aby zezwolić jej się objawić i istnieć w roli czynnika nadającego sens naszemu doświadczeniu, można o niej mówić i czynić ją widzialną pod postacią idola, amalgamatu – wyobrażeń. Jak jednak stworzyć wyobrażenia świętości, skoro świętość jest tym, co ex definitione wykracza poza granice naszego doświadczenia?

W pewnym dość bulwersującym tekście Wilhelma z Ockham (Williama Ockhama) czytamy, że obraz może być tylko znakiem, który pozwala nam przypomnieć sobie coś, co poznaliśmy już jako indywidualny byt, gdyż inaczej obraz nie wydałby się nam podobny do tego, co przedstawia; a więc posąg Herkulesa nie przywiódłby mi nigdy na myśl Herkulesa, gdybym go już kiedyś nie widział (*Quaest. in II Sent. Reportatio* 12–13).

Ów tekst zakłada (jakby wszyscy się z tym zgadzali), że widząc obraz, nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie czegoś, co dotychczas nie było nam znane. Wydawałoby się, że przeczy to naszemu doświadczeniu, ponieważ na podstawie malowideł, fotografii i rysopisów ludzie

rozpoznają nieznane im przedtem osoby, zwierzęta i przedmioty; zresztą także za czasów Ockhama monarchowie wysyłali podobizny swoich córek do mających je poślubić kuzynów w innych krajach. Istnieje jednak wytłumaczenie epistemologiczne tak bardzo kłopotliwego twierdzenia. Dla Augustyna znak był czymś, co powodowało *in cogitationem venire* [przyjście na myśl] czegoś innego, a w tradycji arystotelesowskiej – przynajmniej aż po Tomasza – znak odsyłał bezpośrednio do pojęcia, które było z kolei obrazem rzeczy. Dla Ockhama natomiast prawdziwym *signum* rzeczy jest pojęcie, a nie odsyłające do niej słowo. Pojęcia to dla niego naturalne znaki, które oznaczają rzeczy, słowa zaś są narzucane wskutek bezpośredniego stosunku z rzeczami: *Voces sunt signa secundario significantia illa quae per passiones animae primario importantur* (*Suma logiczna* I, 1). Słowa oznaczają te same rzeczy, które oznaczają pojęcia. Ale nie oznaczają pojęć!

Szkoła Rafaela *Krzyż pojawia się Konstantynowi*, 1520–24, Watykan, Komnata Konstantyna

Jeżeli jedynym znakiem rzeczy jednostkowej jest pojęcie, a wyraz materialny (słowo lub wyobrażenie) jest tylko przejawem obrazu wewnętrznego, to bez przygotowawczej *notitia intuitiva* [wiedza intuicyjna] o danym przedmiocie wyraz materialny nic nie może znaczyć. Słowa i obrazy niczego nie tworzą i niczego nie wywołują w umyśle odbiorcy (jak mogło się zdarzyć w semiotyce Augustyna), jeżeli w tym umyśle nie istnieje już jedyny możliwy znak rzeczywistości doświadczonej, to jest znak pamięciowy.

Moglibyśmy zarzucić Ockhamowi, że jakiekolwiek wyobrażenie (na przykład rysopis) pobudza nasz umysł do wytworzenia znaku pamięciowego, dzięki któremu umiemy rozpoznać odpowiadającą mu rzecz i dlatego jesteśmy w stanie wyobrazić sobie Herkulesa albo Hitlera, choć nigdy ich nie spotkaliśmy. Ale z tekstu Ockhama rodzi się interesujący problem: żaden policjant nie potrafiłby opracować rysopisu, gdyby dostarczający mu informacji świadek rzeczywiście nie spotkał lub nie widział danego osobnika, a Pietro Annigoni nie mógłby namalować portretu królowej Elżbiety, gdyby nie miał jej przed sobą. Stąd bezsporny wniosek: nie może istnieć obraz czegoś, czego nikt nigdy nie widział – chyba że, jak w przypadku centaura, stworzy się rzecz nieznaną, składając części rzeczy znanych. I dlatego możemy tworzyć obrazy Hitlera, a nawet Myszki Miki, ale nie możemy namalować koła, którego środek jest wszędzie, a obwód nigdzie. Ockhama teorii obrazu można zaprzeczyć w zakresie obrazów rzeczy objętych doświadczeniem, ale działa ona bezbłędnie w odniesieniu do obrazów tego, co poza granice doświadczenia wykracza.

Nad niemożliwością przedstawienia lub nazwania świętości pierwszy bodaj zadumał się Pseudo-Dionizy Areopagita. Najwyższą Przyczynę pojmuje on jako niezgłębioną i sprzeczną, w swoich pismach o bóstwie nazywa ją czymś, co „nie jest ciałem ani kształtem, ani formą, nie posiada ani jakości, ani ilości, nie zajmuje jakiegoś miejsca, nie daje się zobaczyć ani dotknąć, nie posiada zmysłów [...] nie jest ani duszą, ani intelektem, ani wyobrażeniem, ani mniemaniem [...] nie jest ani liczbą,

ani porządkiem, ani wielkością [...] nie jest substancją ani wiecznością, ani czasem [...] nie jest ani ciemnością, ani światłością, ani błędem, ani prawdą” – i tak dalej na całych stronach porażającego, mistycznego zawieszenia sądu (*Teologia mistyczna*, *passim*). Nie wiedząc, jak inaczej bóstwo nazwać, Pseudo-Dionizy nazywa je „wyższą nad światłość ciemnością niezgłębionego milczenia” (tamże I, 1) i znowu „wyższą nad wszelkie światło ciemnością” (tamże II). Są to jednak także obrazy odsyłające do danych z doświadczenia. Jak można budować na danych z doświadczenia coś, co te dane powinno budować?

Dla Pseudo-Dionizego Bóg jest w istocie niewyrażalny, jedynym właściwym sposobem mówienia o nim jest milczenie (tamże III). Mówi się o nim tylko po to, aby ukryć boskie tajemnice przed tymi, którzy nie mogą się do nich odwoływać (list IX, 1).

Tej postawie „misteryjnej” przeczy jednak ustawicznie postawa przeciwna, teofaniczne przekonanie, że do Boga jako przyczyny wszystkich rzeczy pasują wszystkie nazwy w tym sensie, iż każdy skutek odsyła do swojej Przyczyny (*Imiona boskie* I, 7). Bogu przypisuje się więc kształty i postać człowieka, ognia, bursztynu, chwali się jego uszy, oczy, włosy, oblicze, ręce, plecy, skrzydła, ramiona, grzbiet i stopy, formuje się dla niego wieńce, kielichy, wazy i inne, tajemnicze przedmioty (tamże I, 8).

Pseudo-Dionizy dostrzega jednak, że to symboliczne nazewnictwo nie jest nigdy wystarczające. Stąd konieczność, aby owe pojęcia wykazywały swoją nikłą hiperboliczność (wybaczcie mi ten oksymoron): bóstwo można nazwać jedynie za pomocą *similitudine dissimile*, czyli niestosownego braku podobieństwa (patrz np. *Hierarchia niebiańska* II, 2–3), więc niekiedy Boską Zwierzchność „określają imionami rzeczy bardzo pospolitych, jak Zapach rozkoszny, Kamień węgielny, by w końcu przypisać jej postacie dzikich zwierząt, przydając jej cechy Lwa i Pantery i nazywając ją Leopardem i drapieżnym Niedźwiedziem” (tamże II, 5, 87) albo nadając wręcz Bogu kształt robaka. Krańcowy przypadek braku podobieństwa znajdujemy w liście

IX, 5, gdzie rozpatruje się fragment Psalmu 78: Bóg wpadł tam w gniew, a potem „obudził się jak ze snu – jak śmiałek pokonany przez wino”.

I tutaj jednak mowa o świętości niewyrażalnej przy użyciu pojęć wziętych z doświadczenia; to nic innego, jak tylko różne próby antropomorfizacji bóstwa (Bóg z brodą i trójkątną aureolą), pomijając już nadanie zwierzęcego kształtu Duchowi Świętemu. A więc nie mogąc opracować teologii negatywnej, mówiącej jedynie o tym, czym Bóg nie jest, i próbując opracować przeciwstawną jej teologię pozytywną, akceptuje się wreszcie wyobrażenia Boga takiego, jakby był jednym z nas. Świadczy o tym zresztą początek Księgi Rodzaju: jeżeli Bóg stworzył człowieka na obraz i podobieństwo swoje, człowiek może wyobrazić sobie Boga na swój obraz i podobieństwo.

Chrześcijaństwo przezwyciężyło w pewnej mierze omawianą tu niemożliwość, mówiąc o boskości wcielonej. Wcielenie byłoby semiotycznym chwytem, poprzez który Bóg staje się wyobrażalny i możliwy do przedstawienia, zrozumiały także dla prostaczków – nie tylko dzięki obrazowi Jezusa, lecz także dzięki podobiznom tych, co w jakiś sposób są świętości pośrednikami, jak Matka Boża i święci.

Jacopo Tintoretto *Raj*, fragment, 1582–88, Paryż, Luwr

Jednak teoria Ockhama odradza się i wtedy, ponieważ nikt z tych, którzy Jezusa i Matkę Bożą malowali lub rzeźbili, nigdy ich nie widział. Portretowanie postaci ewangelicznych rozpoczyna się kilka wieków po śmierci Chrystusa; także mandylion, chusta Weroniki i całun turyński (możemy uznać je za wiarygodne lub nie) pojawiają się w czasach o wiele późniejszych.

Otóż kto mógł bezpośrednio doświadczyć Boga, jeżeli nie mistycy, i oni właśnie, wierni idei niepostrzegalności tego co święte i niemożności wyrażenia tego w obrazach, opisywali nam zawsze doświadczenie boskości jako ciemność, noc ciemną, próżnię i milczenie.

Wszyscy wielcy mistycy twierdzili, że także w wizji mistycznej – darze niewypowiedzianym – może pojawić się obraz Boga. Bóg jawi się mistykowi jako Wielkie Nic.

Pisze Dionizy Kartuz: „O Boże najukochańszy, jesteś światłem i świetlną kulą, gdzie twoi wybrańcy mile odpoczywają, gdzie zasypiają i śpią. Jesteś jak bezkresna pustynia, doskonale płaska i niewymierna,

gdzie serce prawdziwie pobożne, wolne od wszelkich osobistych uczuć, oświetlone z góry i pełne żarliwości, błądzi nie gubiąc się, błogo umiera i wraca do zdrowia zarazem”.

Mistrz Eckhart pisze o otchłani niesposobnej i bezkształtnej bóstwa milczącego i samotnego, chce zstąpić w prostą podstawę, na milczącą pustynię, gdzie nigdy nie widać różnic, ani Ojca, ani Syna, ani Ducha Świętego, we wnętrze, gdzie nikt nie czuje się jak w domu; tam światło się zaspokaja, tam jest ono bardziej sobą, gdyż owa podstawa jest prostym, nieruchomym w sobie milczeniem. Dusza osiąga najwyższą szczęśliwość jedynie w ten sposób – rzucając się w ramiona samotnego bóstwa, gdzie nie ma ani dzieł, ani obrazów.

Jan Tauler pisze w swoich *Kazaniach*:

> Oczyszczony i przemieniony duch ludzki pogrąża się w Boską ciemność, w całkowite milczenie i w niepojętą i niewyrażalną jedność. W zanurzeniu tym zanika wszelkie podobieństwo i różnica, w otchłani tej duch ludzki zatraca siebie samego i nie wie już niczego o Bogu ani o sobie samym, nie poznaje podobieństwa ani różnicy, ani też niczego innego, bo zanurzył się w jedności z Bogiem i stracił poczucie wszelkiej odrębności.

Tauler mówi dalej, że prawdziwą prostotę osiąga się poprzez zmysły wygaszone, brak wyobrażeń i pogardę dla siebie samego. Każde zdarzenie i wszelkie poczynania zewnętrzne wymagają od nas panowania nad naszymi zmysłami, ponieważ prawdą jest, że zmysły stawiają człowieka poza sobą samym i wprowadzają w niego cudze obrazy. Czytamy w *Kazaniach* o pobożnym zakonniku, który, zmuszony wyjść ze swojej celi w maju, zsunął na oczy kaptur habitu. Na pytanie dlaczego odpowiedział: „Chronię oczy przed widokiem drzew, aby nie mącił wizji mojego ducha. Dzieci drogie, jeżeli już widok dzikiego lasu przeszkadzał temu człowiekowi, jak bardzo musi szkodzić rozmaitość rzeczy świeckich i błahych!”.

Dla świętego Jana od Krzyża (*Droga na Górę Karmel*)

[...] aby wiara mogła doprowadzić duszę do zjednoczenia, musi dusza być w ciemnościach nie tylko w tej części, która odnosi się do stworzeń, do rzeczy doczesnych, to jest w części niższej, zmysłowej [...], lecz musi pozwolić się oślepić i zaciemnić w tej także części, która odnosi się do Boga i do rzeczy duchowych, to jest w części wyższej, rozumowej [...] Zrozumiałe jest, że aby dusza mogła dojść do nadprzyrodzonego przeobrażenia, musi wejść w ciemności i uciec od wszystkiego, co dotyczy jej natury zmysłowej i rozumowej. Nadprzyrodzone bowiem, jak samo określenie wskazuje, jest to, co przewyższa naturę i tym samym natura musi pozostać niżej [...] Zatrzymamy się nad poznawaniem i pojęciami, które udzielają się umysłowi w sposób nadprzyrodzony drogą zmysłów cielesnych zewnętrznych, czyli przez wzrok, słuch, powonienie, smak i dotyk. Tą drogą bowiem osoby duchowe zwykły otrzymywać obrazy i zjawiska nadprzyrodzone. I tak odnośnie do wzroku miewają widzenia postaci i osób z innego świata, świętych, dobrych i złych aniołów, niekiedy też świateł i blasków niezwykłych. Za pomocą słuchu słyszą nadzwyczajne głosy i słowa, które wymawiają widziane przez nie osoby lub inne, niewidoczne. Powonieniem odczuwają czasem najmilsze zapachy, nie wiedząc, skąd pochodzą. Także zmysłem smaku zdarza się im odczuwać wielką przyjemność, a dotykiem wielką rozkosz, i to czasem w tak wielkiej mierze, że wydaje się, iż całe ciało i wszystkie kości radują się, rozkwitają i zanurzają w rozkoszy. Ten stan zwykło się nazywać namaszczeniem ducha, które przelewa się zeń na członki czystych dusz. Te smakowania zmysłowe spotyka się często u osób duchowych, gdyż afekt i pobożność ducha, każde na swój sposób, w większej lub mniejszej mierze udzielają się zmysłom. Trzeba zaś wiedzieć, że chociaż wszystkie te rzeczy mogą się zdarzać zmysłom ciała drogą Bożą, nigdy jednak nie wolno im ufać ani ich dopuszczać, trzeba raczej od nich uciekać, nie badając nawet, czy są dobre, czy złe. Im bardziej bowiem są zewnętrzne i cielesne, tym mniej pewne jest ich pochodzenie od Boga. Dla Boga bowiem bardziej właściwe i zwyczajne jest udzielanie się w duchu, w czym jest więcej bezpieczeństwa i korzyści dla duszy niż przy udzielaniu się zmysłowym, w którym zazwyczaj wiele jest niebezpieczeństw i złudy [...]

Kto więc podobne rzeczy ceni, bardzo błądzi i naraża się na wielkie niebezpieczeństwo złudzenia, a przynajmniej stawia sobie całkowitą przeszkodę w drodze do wartości duchowych [...]

Zachodzą tu bowiem trudności w należytym zrozumieniu słów i widzeń pochodzących od Boga, jak również trudności w rozróżnieniu ułud złego

ducha. Szatan bowiem postępuje z duszą zazwyczaj w taki sposób, w jaki Bóg zwykł postępować.

Jakob Böhme doznał podstawowego doświadczenia mistycznego, któremu zawdzięczał więź z samym jądrem wszechświata, dzięki swego rodzaju oślepiającemu objawieniu, gdy pewnego ranka ujrzał promień słońca odbijający się w cynowym naczyniu. Co dokładnie zobaczył, nie wiadomo, nic nam o tym nie mówi, a wszystkie wydania, w których usiłowano zilustrować jego mistyczne odczucia, zawierają trudne do rozszyfrowania koliste i promieniste struktury.

„Bezdenna otchłań Boskości – pisze Jakob Böhme w *Von der Menschwerdung Jesu Christi* (1620) – jest niczym innym, jak ciszą bez esencji. Nie ma niczego, co mogłaby dać. Jest nieporównywalnym, wiecznym pokojem, otchłanią bez początku i końca. Nie jest ani celem, ani miejscem, ani szukaniem, ani znalezieniem, ani też niczym, w czym jest możliwość. Podobna jest oku, własnemu zwierciadłu. Nie ma esencji ani światła, ani ciemności; jest przede wszystkim magią i ma wolę, której my nie powinniśmy ani szukać, ani za nią podążać, ponieważ nas wzburza. Przez tę wolę rozumiemy niemającą początku głębię Boskości. Zawiera ona siebie samą w sobie samej, poza naturą – dlatego musimy milczeć”.

A jednak wydaje mi się (nie jestem wprawdzie znawcą dziejów mistyki i wysuwam poniższe hipotezy z wielką ostrożnością), że o ile doświadczenie czystej i niewymownej nicości jest właściwe mistyce mężczyzn, o tyle niewiele mistyczek mówiło o Bogu jako o Czystym Niczym; nawet wręcz przeciwnie, najważniejsze z nich mówiły o Chrystusie jako o cielesnej prawie obecności. W mistyce żeńskiej tryumfuje hierofania, kobieta widząca obraz boski poświęca temu całe strony przesycone bezspornie erotyczną ekstazą, pisze o swoim nabrzmiałym miłością stosunku do Ukrzyżowanego.

Wystarczy zacytować *I quaranta giorni* (1598) świętej Marii Magdaleny de’ Pazzi:

> Miłości, miłości, o miłości, daj mi głosu taką siłę, abym nazywając Ciebie Miłością, słyszana była od Wschodu po Zachód, we wszystkich częściach świata i w piekle także, aby wszyscy Cię poznali i kochali miłością; Miłości, miłości, Ty jesteś silną i potężną miłością. Miłości, miłości, Ty tylko przenikasz i przeszywasz, wszystko łamiesz i zwyciężasz. Miłości, miłości. Tyś Niebem i Ziemią, Ogniem i Powietrzem, Krwią i Wodą, O Miłości, jesteś Bogiem i człowiekiem, Miłością i Nienawiścią, Radością boskiego szlachectwa, Prawdą dawną i nową. O Miłości niekochana i nieznana. A przecież widzę jedną, która tę miłość objęła.

Albo strony, gdzie święta Teresa z Avili mówi o winie boskiej miłości, które przenika do jej żył i ją upaja, o boskim małżonku, który sprawia, że rozkoszuje się ona w jednej chwili całym pięknem, całą chwałą raju w sposób tak niewymowny

> [...] że czasami wychodzę zupełnie z siebie i nawet bym tego nie zauważyła, gdybym nie wydawała z całych sił miłosnych jęków [...] Pewnego razu zjawił mi się anioł w postaci widomej. Był przepiękny. Ujrzałam w ręku tego anioła długą włócznię złotą, a grot jej żelazny u samego końca był jakby z ognia. Tą włócznią, zdało mi się, kilkoma nawrotami serce mi przebijał, zagłębiając się aż do wnętrzności. Za każdym wyciągnięciem włóczni miałam to uczucie, jakby wraz z nią wnętrzności mi wyciągał; tak mnie zostawił całą gorejącą wielkim zapałem miłości Bożej. Tak wielki był ból tego przebicia, że mi wyrywał z piersi one jęki [...] ale taką zarazem przewyższającą wszelki wyraz słodkość sprawia mi to niewypowiedziane męczeństwo, że nie czuję w sobie pragnienia, by ono się skończyło [...] Nie jest to ból cielesny, ale duchowy, chociaż i ciało niejaki, owszem, nawet znaczny ma w nim udział.

Spośród wierszy świętej Teresy z Avili:

> Kiedy miły myśliwy
> strzelił do mnie, ja się poddałam
> i w ramiona miłości wpadła dusza moja [...]
> Jakaż to radość, ukochany mój,
> być blisko ciebie,
> żądna cię zobaczyć

pragnę śmierci. Gdy raczysz potem
przeniknąć w pierś moją,
och, wtedy, Boże mój, natychmiast
się boję, że mogę Cię stracić.

Francuska salezjanka Małgorzata Maria Alacoque (1647–1690) w wieku piętnastu lat zaczyna uważać się za „oblubienicę Jezusa". Oświadcza nawet, że pewnego dnia Jezus położył się na niej całym ciężarem swojego ciała, a na jej protesty odpowiedział: „Pozwól, abym używał ciebie tak, jak mi się podoba, bo wszystko trzeba robić we właściwym czasie. Teraz chcę, abyś była przedmiotem mojej miłości, posłuszna mej woli, nie stawiając mi żadnego oporu, a ja w ten sposób odczuję rozkosz".

W *Pamiętniku duchownym* pisze:

Pewnego razu znajdowałam się przed Najśw. Sakramentem, mając nieco więcej wolnego czasu, bo zajęcia, które mi dawano, prawie mi go nie zostawiały, byłam cała przyodziana w tę boską obecność, ale tak mocno, że zapomniałam o sobie i o miejscu, gdzie się znajduję, i oddawałam się temu boskiemu Duchowi, wydając moje serce potędze jego miłości. Wtedy Pan sprawił, żem przez bardzo długi czas spoczywała na jego boskiej piersi i tam zaczął mi odsłaniać dziwy swojej miłości i niedające się wyjaśnić tajemnice jego Najśw. Serca, które dotąd trzymał w ukryciu przede mną [...] Potem zażądał mojego serca; prosiłam go, żeby je wziął i zanurzył je w swoim uwielbienia godnym Sercu. I dał mi zobaczyć, jak w tym Sercu moje niby mała drobina trawiło się jako w ognisku gorejącym. Wyciągnąwszy je stamtąd jako płomień gorejący w kształcie serca, wstawił je na to miejsce, z którego je wziął, mówiąc do mnie: „Patrz, ukochana moja, oto kosztowny zadatek mojej miłości. On zawierać będzie w twoim boku małą iskierkę jej najżywszych płomieni, by ci służyć za serce i by cię trawić aż do ostatniej chwili. Jego żar nie wygaśnie i nie będziesz mogła znaleźć ochłody, jak tylko trochę przez upuszczenie krwi" [...]

Łaska, o której mówiłam, dotycząca mej boleści w boku, została mi ponowiona w pierwsze piątki miesiąca w ten sposób: ukazało mi się to Najśw. Serce jako słońce jaśniejące wspaniałym światłem. Jego promienie na

> wskroś gorejące padały wprost na moje serce, które się uczuło od razu rozpłomienione takim ogniem. Działo się to szczególnie w tym czasie, kiedy ten boski Mistrz uczył mnie, czego chce ode mnie, i odsłaniał mi tajemnice tego Serca miłości godnego. Pewnego razu, wśród innych, kiedy Najśw. Sakrament był wystawiony, kiedy uczułam, że jestem całkowicie zebrana w swoim wnętrzu przez nadzwyczajne skupienie wszystkich moich zmysłów i władz, ukazał mi się Jezus Chrystus wraz z pięcioma ranami, które słały blaski niby pięć słońc, a z jego świętego Człowieczeństwa dobywały się zewsząd płomienie, ale nade wszystko z jego uwielbienia godnej piersi, podobnej do gorejącego ogniska. A kiedy się pierś rozwarła, ukazał mi swoje Serce na wskroś kochające i godne kochania. Ono to było żywym źródłem tych płomieni [...]
>
> Byłam tak bardzo wrażliwa, że wszelki brud sprawiał mi bicie serca. Otrzymałam z tego powodu mocną naganę od Pana. Pewnego razu, chcąc sprzątnąć wymiociny chorej, nie mogłam się powstrzymać od zrobienia tego językiem i połknięcia. Dokonawszy tego, tak rzekłam do Pana: „Gdybym miała tysiąc ciał, tysiąc miłości i tysiąc żywotów, złożyłabym je Ci w ofierze, by oddać się w Twoją niewolę”. Odczułam wówczas taką rozkosz z powodu tego zwycięstwa, że pragnęłabym podobne odnosić co dzień, by uczyć się pokonywania siebie. Za świadka chciałabym mieć tylko Boga. Atoli jego dobroć, której wyłącznie zawdzięczam siłę do takiego zwycięstwa, nie omieszkała okazać mi z tego powodu zadowolenia. Następnej bowiem nocy, jeżeli się nie mylę, raczył trzymać usta moje tuż przy ranie Najśw. Serca swego około dwu lub trzech godzin. I byłoby mi bardzo trudno wyrazić, co wówczas odczułam, czy opisać skutki, jakich ta łaska dokonała w mojej duszy i w moim sercu [...]
>
> Tak to Boska Miłość igrała ze swą niegodną niewolnicą. Kiedy pewnego razu, usługując chorej na dyzenterię, doznałam nudności, Pan zganił mnie mocno. Zmuszona byłam wtedy, aby winę naprawić, tak uczynić: gdy szłam wyrzucić to, co ona narobiła, zanurzyłam w tym na długo język i napełniłam tym sobie usta. Połknęłabym wszystko, gdyby On nie przypomniał mi o posłuszeństwie, gdyż nie wolno mi było jeść niczego bez pozwolenia.

Nie potrafię wytłumaczyć, dlaczego to kobiety mają erotyczny stosunek do wyobrażenia boskości (męskiego), a nie mężczyźni, którzy mogliby przecież wpadać w podobnego natężenia ekstazę wobec Marii Panny. Charcot powiedziałby, że histeria jest chorobą wyłącznie kobiecą, ale zostało to zdementowane. Można by też powiedzieć, że kobiety

obdarzone są większą cielesną wrażliwością albo że przyczyny mają czysto kulturowy charakter: mężczyznom nie odmawiano możliwości uprawiania życia erotycznego, czystość wybierali z własnej woli; kobiety zmuszano do wyrzeczenia się jakichkolwiek seksualnych doświadczeń wykraczających poza małżeństwo, zatem stosunek hierofaniczny mógł być dla nich rekompensatą za wiele stłumionych pragnień. Nie wiem, i nie chcę zajmować się tym tematem.

Popiersie Marii Magdaleny, fragment rzeźby, XV wiek, Paryż, Musée de Cluny
Musée National du Moyen Âge

Powiem jedynie, że ponieważ to święte widziały świętość w sposób antropomorficzny, do ich doświadczenia należy się odnieść. W *noche*

oscura świętego Jana od Krzyża gubimy się i milczymy.

Nie ulega więc wątpliwości, że świętość – ex definitione niewyrażalna – jest jednak wyrażana, gdyż ludzkie istoty (oprócz najbardziej bohaterskich mistyków) mają potrzebę ją widzieć. Ale ponieważ jest nieosiągalna bądź ze względu na swoją esencję, bądź ze względu na brak styczności z tymi, którzy ją ucieleśnili, może być przedstawiona wyłącznie w sposób antropomorficzny i co więcej, także i tylko w odniesieniu do historycznie usytuowanych wzorów.

Tym właśnie chcę się teraz zająć: jak świętość przyjmuje różne kształty w zależności od epoki historycznej i upodobań artystycznych swoich czasów.

W średniowieczu twierdzi się, że *pulchra enim sunt ubera quae paululum supereminent et tument modice*, czyli że piękne są piersi małe i ujęte w ściśle dopasowany gorset. Tak wyglądają też damy świeckie i madonny (por. strona poprzednia).

Z kolei obfitości renesansowych kształtów dam Holbeina i Rafaela odpowiada obfitość kształtów pewnych madonn Lotta, a cellulitowy wręcz patos, z jakim Rubens przedstawia wdzięki Wenus, przebija także przez szaty Niepokalanej lub objawia się przynajmniej we wdzięcznym anielskim cellulicie amorków.

Giorgione *Śpiąca Wenus*, 1508–10, Drezno, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche, Kunstsammlungen

Lorenzo Lotto *Wenus i Kupidyn*, ok. 1530, Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art

Carlo Maratta *Święta Rodzina*, ok. 1675, Rzym, Musei Capitolini

Portret Goffreda Mamelego, b.d. Mediolan, Museo del Risorgimento

Moglibyśmy teraz zastanowić się nad tym, jak styl różnych kultur odbija się w wyobrażeniach świętości kultur azjatyckich, uważam jednak, że możemy poprzestać na przytoczeniu wyobrażeń piękności męskiej romantycznej i dekadenckiej i tym sposobem przypomnieć, że ów ideał urzeczywistnia się także w dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych obrazach Serca Jezusowego – pomijając już to, że rozmarzenie estety z fin de siècle'u odbija się w rozmarzeniu świętych.

W związku z mistyką Serca Jezusowego jako epifanii miłości Bożej zauważył Raymond Firth (w swojej książce *Symbols: Public and Private*, koszmarnie przetłumaczonej w wydawnictwie Laterza jako

I simboli e le mode), że święta Małgorzata Maria Alacoque miała swoją mistyczną wizję wtedy, kiedy wiedziano już, że siedzibą uczuć nie jest serce. Ale albo objawiający się jej Jezus, albo spowiednik, który jej pomógł wyrazić w namacalnych słowach mistyczne przeżycie, wzięli pod uwagę nie naukę, która także wierzącemu tłumaczy, jak Bóg stworzył świat, lecz to, jak świat widziany jest przez ogół. Otóż ogół dziś jeszcze mówi o sercu i miłości, o złamanych sercach; można by uznać, że jedynym pośrednikiem między nami a świętością są piosenki.

Maria Panna objawiła się w Lourdes Bernadecie, a jak wyglądała prawdziwa Bernadette Soubirous, wiemy ze zdjęć z tamtych czasów. Same władze kościelne pozwoliły jednak fotografować ją w różnych okolicznościach i widzimy, że w pewnej chwili, kiedy jej świętość stała się sławna, fotografowi z epoki udaje się przedstawić Bernadetę jako bardziej czarującą. A w latach czterdziestych Hollywood ukaże ją wręcz pod postacią Jennifer Jones; pamiętam oburzenie w świecie katolickim, gdy kilka lat później ta sama Jennifer Jones ze swoją twarzą Bernadety wystąpiła w przesyconych erotyzmem scenach filmu *Pojedynek w słońcu*.

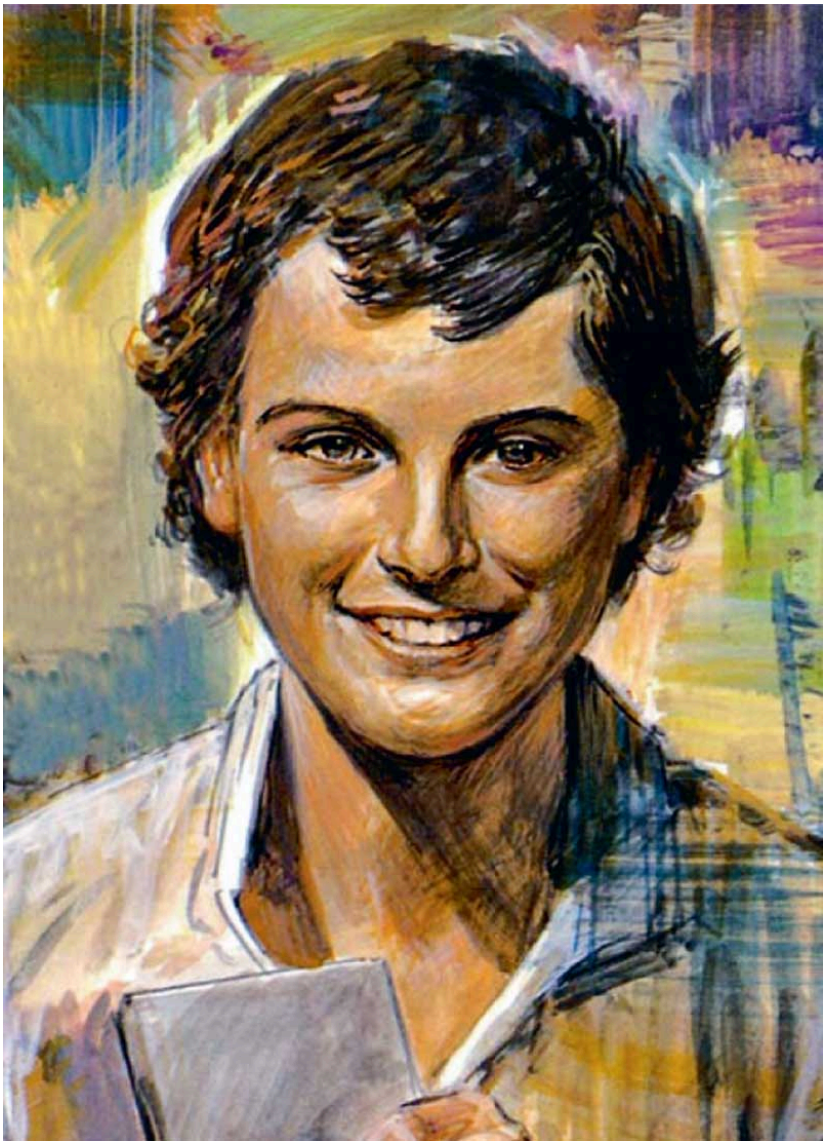
Bernadette Soubirous, 1860, fotografia

Jennifer Jones w *Pieśni o Bernadecie*, 1943, reż. Henry King

Mali pasterze z Fatimy nie byli wzorem wdzięku i powabu, ale w latach pięćdziesiątych Hollywood wie, jak ich przeobrazić. Przyjrzyjmy się też przeobrażeniom błogosławionego, potem świętego Dominika Savio. Przedstawiany był początkowo jako chłopczyk ubrany porządnie, ale nieelegancko, w spodniach zdeformowanych zbyt długim klęczeniem; później przyjmuje stopniowo wygląd coraz bardziej wdzięczny, aż w naszych czasach staje się pięknym, mężnym chłopcem, który wydaje się wręcz narzeczonym innej błogosławionej, zmarłej bardzo młodo w aureoli świętości – Laury Vicuñi.

No a co dopiero przeobrażenia Marii Panny! Stara statua Madonny z Lourdes przypomina kobiety Hayeza, twarze piękności z dawnych czasów mają niektóre posągi Madonny Fatimskiej, ale pomyślmy tylko, jak widzą dzisiaj wierni Madonnę z Medziugorie: o wiele bardziej podobną do Moniki Bellucci niż do boleściwych panien z przeszłości.

Portrety Dominika Savio



Podobnie przeobraża się święta Maria Goretti. Przedstawiana kiedyś w stylu nabożnej, kiczowatej ikonografii, zaczyna powoli coraz bardziej przypominać modne aktorki.

Przejdźmy teraz do osobliwego przypadku – ujawnienia trzeciej tajemnicy fatimskiej.

Posąg Najświętszej Marii Panny z Medziugorie

Monica Bellucci w filmie *Łzy słońca*, 2003, reż. Antoine Fuqua

Czytając dokument siostry Łucji o trzeciej tajemnicy fatimskiej, widzimy, że w ten tekst, który zacna zakonnica napisała nie jako mała analfabetka, ale w 1944 roku jako dorosła osoba, wplecione są wyraźnie rozpoznawalne cytaty z Apokalipsy św. Jana. Mówi, że ujrzała po lewej stronie Naszej Pani, nieco w górze, Anioła z ognistym mieczem w lewej dłoni; ze lśniącego miecza tryskały płomienie i wydawało się, że zapalą świat, ale gasły w styczności z blaskiem promieniującym z wyciągniętej ku Aniołowi prawej ręki Naszej Pani. Anioł, wskazując prawicą ziemię, powiedział mocnym głosem: „Pokuta, pokuta, pokuta!”. Potem dzieci zobaczyły w ogromnej światłości, że Bóg jest „czymś podobnym do tego, co widzą w lustrze osoby przed nim przechodzące”; ujrzały

biskupa w bieli („przeczuliśmy, że to Ojciec Święty”), wielu innych biskupów, kapłanów, zakonników i zakonnice wchodzących na stromą górę, na której szczycie stał wielki krzyż zbity z nieociosanych pni, jakby z dębu korkowego z korą. Ojciec Święty, zanim tam dotarł, przeszedł przez wielkie miasto w połowie zrujnowane i drżąc, chwiejnym krokiem, zgnębiony bólem i cierpieniem, modlił się za dusze martwych ciał, które napotykał na swojej drodze. Po dotarciu na szczyt góry ukląkł u stóp wielkiego krzyża i tam zabiła go grupa żołnierzy wieloma wystrzałami z broni palnej i strzałami z łuku; w podobny sposób umierali jedni po drugich biskupi i księża, zakonnicy i zakonnice oraz wiele osób świeckich, mężczyzn i kobiet z różnych klas i pozycji społecznych. Pod dwoma ramionami krzyża stało dwóch aniołów z kryształowymi konwiami z ręku; zbierali w nie krew męczenników i zraszali nią zbliżające się do Boga dusze.

Łucja widzi zatem anioła z ognistym mieczem, który – jak się wydaje – chce zapalić świat. O aniołach rozsiewających po świecie ogień jest w Apokalipsie mowa na przykład w 8, 8 w związku z aniołem od drugiej trąby. Ów anioł nie ma wprawdzie ognistego miecza, ale zobaczymy później, skąd może ten miecz pochodzić (pomijając już to, że w ikonografii tradycyjnej archaniołów z ognistym mieczem jest sporo). Potem Łucja widzi boskie światło jakby w zwierciadle: sugestia nie wynika tu z Apokalipsy, ale z Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian (13, 12: „Teraz widzimy niewyraźnie jak w zwierciadle, potem będziemy oglądać twarzą w twarz”).

Następnie biskup w bieli: tylko jeden, choć w Apokalipsie słudzy pańscy w białych szatach, gotowi na męczeńską śmierć, występują kilkakrotnie (w 6, 11; 7, 9; 7, 14), ale trudno. Widać potem biskupów i kapłanów wchodzących na spadzistą górę; tutaj jesteśmy w Apokalipsie 6, 12, gdzie możni tego świata kryją się po jaskiniach i wśród skał. Ojciec Święty dociera później do miasta „w połowie zrujnowanego” i napotyka na swojej drodze dusze martwych ciał. Otóż miasto,

z trupami włącznie, wspomina Apokalipsa 11, 8, wali się ono i zamienia w ruiny w 11, 13 i ponownie – jako Babilon – w 18, 19.

Idziemy dalej. Biskupa i wielu innych wiernych zabijają żołnierze strzałami z łuku i pociskami z broni palnej; broń palna jest innowacją siostry Łucji, ale rzezi ostro zakończoną bronią dokonuje szarańcza w żelaznych pancerzach wojowników w 9, 9 na dźwięk piątej trąby. Dochodzimy wreszcie do dwóch aniołów lejących krew z kryształowych konwi (po portugalsku *regador*). Otóż aniołów lejących krew jest w Apokalipsie wielu, ale posługują się przy tym kadzielnicą w 8, 5, w 14, 20 krew płynie z prasy, a w 16, 3 leje się z czaszy. Dlaczego więc konew? Pomyślałem sobie, że Fatima nie jest odległa od Asturii, gdzie w średniowieczu zrodziły się wspaniałe mozarabskie miniatury Apokalipsy, wielokrotnie reprodukowane. Na niektórych są wyobrażenia aniołów grających na trąbach. Trąbę można jednak wziąć za ognisty miecz, a jednocześnie, jeśli połączy się ją ze swego rodzaju strumykami widocznymi pod spodem, można ją uznać za konew; na innych miniaturach widać aniołów lejących krew z naczyń o nieokreślonym kształcie – zupełnie tak, jakby zraszali nią świat.

Warto odnotować, co wynika z lektury komentarza objawienia fatimskiego autorstwa ówczesnego kardynała Josepha Ratzingera. Kardynał zabezpiecza się, ostrzegając, że wizja prywatna nie jest przedmiotem wiary powszechnej, a alegoria nie jest proroctwem, które należy rozumieć dosłownie. Wspomina potem wyraźnie o analogiach z Apokalipsą i dodaje: „Zakończenie «tajemnicy» przywodzi na myśl obrazy, które Łucja mogła widzieć w książkach do nabożeństwa, a których treść nawiązuje do odwiecznych intuicji wiary”. Dlatego też w rozdziale komentarza teologicznego do trzeciej tajemnicy fatimskiej, zatytułowanym wymownie *Struktura antropologiczna objawień prywatnych*, pisze:

> Antropologia teologiczna rozróżnia w tej dziedzinie trzy formy postrzegania lub „wizji”, a mianowicie: wizję zmysłową, a więc zewnętrzne postrzeganie cielesne, postrzeganie wewnętrzne i wizję duchową (*visio sensibilis* –

imaginativa – intellectualis). Jest oczywiste, że w przypadku wizji z Lourdes, Fatimy itp. nie mamy do czynienia z normalnym zewnętrznym postrzeganiem zmysłowym: widziane w nich obrazy i postacie nie są zewnętrznym elementem przestrzeni, jak na przykład drzewo czy dom. Jest to zupełnie ewidentne [...] przede wszystkim dlatego, że nie widzieli ich wszyscy obecni, a tylko sami „widzący". Jest też oczywiste, że nie są to bezobrazowe „wizje" duchowe, z jakimi można się spotkać w wyższych stopniach mistyki. Należą one zatem do pośredniej kategorii postrzegania wewnętrznego [...]

Widzenie wewnętrzne nie oznacza, że mamy do czynienia z wytworem fantazji, który jest jedynie wyrazem subiektywnej wyobraźni. Oznacza raczej, że dusza styka się z czymś rzeczywistym, chociaż pozazmysłowym, i zyskuje zdolność widzenia tego co niewidzialne, niepostrzegalne dla zmysłów [...] Być może pozwala to zrozumieć, dlaczego właśnie dzieci są uprzywilejowanymi adresatami takich objawień: ich umysł nie jest jeszcze zbyt zniekształcony, ich wewnętrzna zdolność postrzegania nie została jeszcze nadmiernie uszczuplona [...]

Wizja wewnętrzna, jak powiedzieliśmy, nie jest wytworem wyobraźni [...] Wiąże się jednak z pewnymi ograniczeniami. Już w postrzeganiu zewnętrznym zawsze wchodzi w grę czynnik subiektywny; nie postrzegamy czystego przedmiotu, ale dociera on do nas przez filtr zmysłów, które muszą go dla nas „przełożyć". Jest to jeszcze bardziej oczywiste w przypadku wizji wewnętrznej, zwłaszcza wówczas, gdy dotyczy ona rzeczywistości, które same w sobie wykraczają poza nasz widnokrąg. Przedmiot, czyli człowiek widzący, zostaje tu zaangażowany jeszcze głębiej. Widzi tak, jak mu pozwalają jego konkretne możliwości, na miarę dostępnych mu sposobów obrazowania i poznania. W wizji wewnętrznej proces przekładu dokonuje się na większą jeszcze skalę niż w wizji zewnętrznej, tak że podmiot współuczestniczy w istotnej mierze w kształtowaniu obrazu tego, co mu się ukazuje. Jedyny obraz, jaki może powstać, musi być na jego miarę i odpowiadać jego możliwościom. Wizje te nie są więc nigdy zwykłymi „fotografiami" rzeczywistości pozaziemskiej, ale wyrażają także możliwości i ograniczenia podmiotu postrzegającego.

Można to wykazać na przykładzie wszystkich wizji wielkich świętych; oczywiście dotyczy to także wizji dzieci fatimskich. Obrazy przez nie nakreślone nie są bynajmniej czystym wytworem ich wyobraźni, ale owocem rzeczywistego postrzegania natury wyższej i wewnętrznej; jednakże nie należy też sobie wyobrażać, jakoby została na chwilę uchylona zasłona rzeczywistości pozaziemskiej i ukazało się w swojej najczystszej istocie

niebo, jakie mamy nadzieję kiedyś oglądać w ostatecznym zjednoczeniu się z Bogiem. Obrazy są raczej – by tak rzec – syntezą bodźca pochodzącego z Wysoka oraz możliwości, jakimi dysponuje podmiot postrzegający, to znaczy dzieci.

Wynika stąd, że – mówiąc w nieco bardziej świecki sposób – każdy „widzący” widzi tylko to, co jego kultura nauczyła go widzieć i co pozwala mu sobie wyobrazić. Sądzę, że aprobata ze strony zasiadającego obecnie na Tronie Piotrowym papieża jest właściwą pieczęcią, przybitą na zakończenie moich zwięzłych uwag o ikonografii świętości.

[2009?]

Informacje bibliograficzne[14]

Na ramionach olbrzymów

Aldhelm z Malmesbury, list do Eahfrida, w: *Usher, Veterum Epistt. Hiber. Sylloge*, 1632

Apulejusz, *Florida*

Arystoteles, *Logika*

Dante Alighieri, *O języku pospolitym*, tłum. Włodzimierz Olszaniec, Antyk, Kęty 2002

Hieronim ze Strydonu, św., *Przeciw Jowinianowi*, tłum. Leon Nieścior, w: tenże, *Pisma polemiczne*, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec 2013

Horacy, *Listów księga druga*, tłum. Stefan Gołębiowski, w: tenże, *Dzieła*, t. 2, LSW, Warszawa 1980

Jan z Salisbury, *Metalogicon*

Owidiusz, *Sztuka kochania*, tłum. Julian Ejsmond, PIW, Warszawa 1957

Wergiliusz Gramatyk, *Epitomae*; *Epistolae*

Wilhelm z Conches, *Glosae super Priscianum*

Diderot Denis, Alembert Jean Baptiste le Rond d', *Encyclopédie ou le dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson-David-Le Breton-Durand, Paris 1751–1780

Gregory Tullio, *Scetticismo e empirismo: Studio su Gassendi*, Laterza, Bari 1961

Jeauneau Édouard, *Nani gigantum humeris insidentes*, „Vivarium" 1967, nr 5

Merton Robert K., *On the Shoulders of Giants*, Chicago University Press, Chicago-London 1993

Nietzsche Fryderyk, *Niewczesne rozważania*, tłum. Leopold Staff, Kurtiak i Ley, Koszalin 2007

Ortega y Gasset José, *Wokół Galileusza*, tłum. Ewa Burska, Spacja, Warszawa 1993

Rifkin Jeremy, Howard Ted, *Entropia: Nowy światopogląd*, tłum. Beata Baczyńska, KOS, Katowice 2008

Piękno

Bernard z Clairvaux, *Apologia ad Guillelmum* [cyt. za Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, PIW, Warszawa 1987]

Fizjolog, przeł. Katarzyna Jażdżewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003

Guido Guinizelli, *Vedut'ho la lucente stella diana*..., tłum. Krzysztof Zabłocki

Hildegarda z Bingen, *Scivias*, t. 1–2, tłum. Justyna Łukaszewska-Haberkowa, Wydawnictwo Benedyktynów, Tyniec 2011

Klemens Aleksandryjski, *Kobierce*, tłum. Janina Niemirska-Pliszczyńska, Pax, Warszawa 1994

Ksenofanes z Kolofonu, fragmenty, patrz: Klemens Aleksandryjski

Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*

Platon, *Timajos*, tłum. Paweł Siwek, PWN, Warszawa 1986

Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, t. 1–2, tłum. Irena i Tadeusz Zawadzcy, Ossolineum-Da Agostini, Wrocław-Warszawa 2004

Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska*; *Imiona boskie*, tłum. Maria Dzielska, w: tenże, *Pisma teologiczne*, Znak, Kraków 1999

Pseudo-Kallistenes, *Romans o Aleksandrze*, tłum. Krzysztof Nawotka, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2010

Tomasz z Akwinu, *Suma teologiczna*, tłum. Pius Bełch, http://www.katedra.uksw.edu.pl/tomizm/TOMIZM_pliki/strona.htm

Barbey d'Aurevilly Jules, *Léa*, La Connaissance, Paris 1921

Burke Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. Piotr Graff, PWN, Warszawa 1968

Formaggio Dino, *L'arte*, ISEDI, Milano 1973

Pacioli Luca, *De divina proportione*, Aboca Museum, Sansepolcro 2009

Proust Marcel, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1–7, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Maciej Żurowski i Julian Rogoziński, PIW, Warszawa 1974

Shaftesbury Anthony Ashley Cooper, *Moraliści*, przeł. Adam Grzeliński, w: tenże, *Listy o entuzjazmie. Moraliści*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007 [cytowany fragment został pominięty w wersji, która była podstawą polskiego przekładu]

Sue Eugeniusz, *Tajemnice Paryża*, t. 1–2, tłum. anonim., Iskry, Warszawa 1987 [cytowanego fragmentu brak w polskim, skróconym wydaniu]

Brzydota

Bonawentura z Bagnoregio, *Commentaria in quattuor libros sententiarum Magistri Petri Lombardi*

Hildegarda z Bingen (*op. cit.*)

Homer, *Iliada*, tłum. Kazimiera Jeżewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999

Jacques de Vitry, *Sermones*

Jamblich, *O życiu pitagorejskim*, tłum. Janina Gajda-Krynicka, w: *Żywoty Pitagorasa*, Epsilon, Wrocław 1993

Niketas Choniates, *Historia*

Romans o Ezopie [cyt. za: Umberto Eco, *Historia piękna*, tłum. Agnieszka Kuciak, Rebis, Poznań 2016]

Testamentum Domini, apokryf z IV–V wieku

Tomasz z Akwinu, *Suma* (*op. cit*.)

Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, tłum. Mieczysław Jastrun, PIW, Warszawa 1970

Broch Hermann, *Kilka uwag o kiczu*, tłum. Danuta Borkowska, w: tenże, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Czytelnik, Warszawa 1998

Brown Fredric, *Wartownik*, tłum. Marta Nejman, w: antologia, *Złoty Wiek SF*, t. 2, wybór Wojtek Sedeńko, Solaris, Stawiguda 2013

Burton Robert, *The Anatomy of Melancholy*, G. Bell and Sons, London 1923, cytowany fragment tłum. Krzysztof Zabłocki [po polsku opublikowano jedną część: tenże, *Religijna melancholia*, tłum. Anna Zasuń, Nomos, Kraków 2010]

Céline Louis-Ferdinand, *Bagatelles pour un massacre*, Denoël, Paris 1937

Collodi Carlo, *Pinokio*, tłum. Agnieszka Jankiewicz i Agnieszka Kuciak, Ibis, Poznań 2017

Darwin Karol, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. Zofia Majlert i Krystyna Zaćwilichowska, Książka i Wiedza, Warszawa 1958

De Amicis Edmund, *Serce*, tłum. Maria Konopnicka, Świat Książki, Warszawa 2009

Dickens Karol, *Ciężkie czasy*, tłum. Apollo Korzeniowski, Ossolineum, Wrocław 1957

Encyclopaedia Britannica, 1798

Fleming Ian, *Doktor No*, tłum. Hieronim Mistrzycki, GIG, Warszawa 1989

Fleming Ian, *Goldfinger*, tłum. Jan Kraśko, Alfa, Warszawa 1990

Fleming Ian, *Pozdrowienia z Rosji*, tłum. Ziemowit Andrzejewski, Alfa, Warszawa 1990

Fleming Ian, *Żyj i pozwól umrzeć*, tłum. anonim., Orbita, Warszawa 1991

Gozzano Guido, *Le poesie*, Einaudi, Torino 2016

Gryphius Andreas, *Sonette: Das erste Buch*, Leiden 1643, cytowany fragment tłum. Krzysztof Zabłocki

Guerrini Olindo, *Postuma: Il canto dell'odio e altri versi proibiti, Napoleone*, Roma 1981, cytowany fragment tłum. Krzysztof Zabłocki

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady o estetyce*, t. 2, tłum. Janusz Grabowski i Adam Landman, PWN, Warszawa 1966

Hugo Wiktor, *Przedmowa* do dramatu *Cromwell*, tłum. Jerzy Parvi, w: Anna Kowalczykowa (oprac.), *Manifesty romantyzmu*, PWN, Warszawa 1995

Hugo Wiktor, *Człowiek śmiechu*, tłum. Felicjan Faleński, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911

Lautréamont, *Pieśni Maldorora i Poezje*, tłum. Maciej Żurowski PIW, Warszawa 1976

Lombroso Cesare, *Człowiek-zbrodniarz w stosunku do antropologii, jurysdykcyi i dyscypliny więziennej*, t. 1–3, tłum. J.L. Popławski, [wyd.] W. Wołowski, Warszawa 1891–1892 [cytowany fragment przetłumaczono na nowo]

Marinetti Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della letteratura futuristica*, Damocle, Venezia 2015

Marks Karol, *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne*, tłum. Konstanty Jażdżewski i Tadeusz Zabłudowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1958

Nietzsche Fryderyk, *Wiedza radosna*, tłum. Leopold Staff, Bis, Warszawa 1991

Palazzeschi Aldo, *Il controdolore*, Salimbeni, Firenze 1980

Perrault Charles, *Czerwony Kapturek*, tłum. anonim., Liwona, Warszawa 2010

Rosenkranz Karl, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853

Rostand Edmond, *Cyrano de Bergerac*, tłum. Maria Konopnicka i Władysław Zagórski, Redakcja „Gazety Polskiej", Warszawa 1898

Sade Donatien-Alphonse-François de, *120 dni Sodomy, czyli Szkoła libertynizmu*, tłum. Bogdan Banasiak i Krzysztof Matuszewski, Spacja, Warszawa 1992 [cytowanego fragmentu brak w polskim wydaniu]

Schiller Fryderyk, *O sztuce tragicznej*, w: *F. Szyllera Listy*, tłum. anonim., Redakcja „Biblioteki Warszawskiej", Warszawa 1843

Shelley Mary, *Frankenstein*, tłum. Maciej Płaza, In Rock, Czerwonak 2013

Sontag Susan, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. Małgorzata Pasicka, Anna Skucińska i Dariusz Żukowski, Karakter, Kraków 2018

Spillane Mickey, *One Lonely Night*, Dutton, New York 1951

Stevenson Robert Louis, *Doktor Jekyll i pan Hyde*, tłum. Tadeusz Jan Dehnel, Książka i Wiedza, Warszawa 1968

Szekspir William, *Burza*, tłum. Zofia Siwicka, PIW, Warszawa 1956

Szekspir William, *Makbet*, tłum. Józef Paszkowski, Greg, Kraków 2017

Wagner Richard, *Das Judenthum in der Musik*, J.J. Weber, Leipzig 1869

Wolter, *Słownik filozoficzny*, tłum. Marian Skrzypek, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2015

Absolut i względność

Dante Alighieri, *Boska Komedia*, tłum. Edward Porębowicz, PIW, Warszawa 1975

Mikołaj z Kuzy, *O oświeconej niewiedzy*, tłum. Ireneusz Kania, Aletheia, Warszawa 2014

Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska* (*op. cit.*)

Tomasz z Akwinu, *O wieczności świata*, tłum. Andrzej Pokulniewicz, Scholar, Warszawa 2003

Jan Paweł II, encyklika *Fides et ratio*, Rzym, 14 września 1998, https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/encykliki/fides_ratio_8.html

Jervis Giovanni, *Contro il relativismo*, Laterza, Roma-Bari 2005

Joyce James, *Portret artysty z czasów młodości*, tłum. Zygmunt Allan, PIW, Warszawa 1977

Keats John, *Oda do urny greckiej*, tłum. Maciej Froński, „Pracownia" 2003, nr 2

Kongregacja Nauki Wiary, *Nota doktrynalna o niektórych aspektach działalności i postępowania katolików w życiu politycznym*, Rzym, 24 listopada 2002, http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20021124_politica_pl.html

Lecaldano Eugenio, *Un'etica senza Dio*, Laterza, Roma-Bari 2006

Lenin Włodzimierz, *Materializm a empiriokrytycyzm*, tłum. anonim., Książka i Wiedza, Warszawa 1984

Leopardi, *Nieskończoność*, tłum. Grzegorz Franczak, http://malyformat.com/2018/05/wybor-piesni-giacomo-leopardi/

Nietzsche Friedrich, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, tłum. Bogdan Baran, w: tenże, *Pisma pozostałe*, Aletheia, Warszawa 2009

Peirce Charles Sanders, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge (Ma) 1965

Pera Marcello, Ratzinger Joseph, *Senza radici: Europa, relativismo, cristianesimo, islam*, Mondadori, Milano 2004

Ratzinger Joseph, *Il monoteismo*, Mondadori, Milano 2002

Płomień jest piękny

Artephius, *Il libro segreto*, Nautilus, Torino 2008

Arystoteles, *Fizyka*, tłum. Kazimierz Leśniak, PWN, Warszawa 1968

Bhagawadgita, tłum. Wanda Dynowska, http://docplayer.pl/38628099-1-teozofia-w-polsce-bhagawadgita.html

Biblia Tysiąclecia: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, http://biblia.deon.pl

Bonawentura z Bagnoregio, *Commentarium in quatuor libros Sententiarum Magistri Petri Lombardi*

Budda, *Adittapariyaya Sutta*, w: *Samyutta Nikaya*

Dante Alighieri, *Boska Komedia* (*op. cit.*)

Guido Guinizelli, *Vedut'ho la lucente*... (*op. cit.*)

Heraklit, fragmenty

Jan Szkot Eriugena, *Komentarz do „Hierarchii niebiańskiej"*

Petrarca, *O jasne, słodkie*..., tłum. Adam Mickiewicz

Platon, *Protagoras*, tłum. Leopold Regner, PWN, Warszawa 2004

Plotyn, *Enneady*, tłum. Adam Krokiewicz, PWN, Warszawa 1959

Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska* (*op. cit.*)

Storia di fra Dolcino eresiarca, anonim z XIII w.

Turba philosophorum, anonim z XIII w.

Bachelard Gaston, *La psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1965

Báez Fernando, *Historia universal de la destrucción de libros*, Destino, Barcelona 2004

Bradbury Ray, *451º Fahrenheita*, tłum. Adam Kaska, Czytelnik, Warszawa 1960

Canetti Elias, *Auto da fé*, tłum. Edyta Sicińska, Axel Springer Polska, Warszawa 2007

Cellini Benvenuto, *Żywot własny*, tłum. Leopold Staff, Alfa, Warszawa 1994

D'Annunzio Gabriele, *Ogień*, tłum. Leopold Staff, [wyd.] Połoniecki, Lwów 1910

Eco Umberto, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, PIW, Warszawa 2001

Hölderlin Friedrich, *Śmierć Empedoklesa: Tragedia*, tłum. Andrzej Lam, ASPRA-JR, Warszawa 2014

Joyce James, *Portret artysty*... (*op. cit.*)

Joyce James, *Stefan bohater*, tłum. Krzysztof Filip Rudolf, Rebis, Poznań 1995

Kongregacja Nauki Wiary, *Orędzie fatimskie*, Rzym, 26 czerwca 2000, http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20000626_message-fatima_pl.html

Liguori Alfons Maria de, św., *Przygotowanie do śmierci*, tłum. Janusz Serafin, Homo Dei, Kraków 2011 [cytowane rozmyślanie zostało pominięte w wydaniu polskim]

Malerba Luigi, *Il fuoco greco*, Mondadori, Milano 2000

Mattioli Ercole, *La pietà illustrata*, Nicolò Pezzana, Venetia 1694

Pater Walter, *Renesans*, tłum. Piotr Kopszak, Aletheia, Warszawa 1998

Pernety Dom, *Dictionnaire mytho-hermétique*, Archè, Milano 1980

Niewidzialność

Allen Woody, *Epizod z Kugelmassem*, tłum. Bogdan Baran, w: tenże, *Skutki uboczne*, Zysk i S-ka, Poznań 1997

Doumenc Philippe, *Contre-enquête sur la mort d'Emma Bovary*, Actes Sud, Paris 2007

Doyle Arthur Conan, *Studium w szkarłacie*, tłum. Ewa Łozińska-Małkiewicz, [wyd.] Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2015

Dumas Aleksander, *Hrabia Monte Christo*, t. 1–2, tłum. Klemens Łukaszewicz, Bellona, Warszawa 2018

Dumas Aleksander, *Trzej muszkieterowie*, tłum. anonim., Ibis, Poznań 2017

Flaubert Gustaw, *Pani Bovary*, tłum. Alfred Iwieński, Greg, Kraków 2016

Gautier Teofil, *Kapitan Fracasse*, tłum. Wojciech Natanson, Nasza Księgarnia, Warszawa 1989

Hugo Wiktor, *Nędznicy*, t. 1–2, tłum. Krystyna Byczewska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009

Manzoni Alessandro, *Narzeczeni*, tłum. Barbara Sieroszewska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994

Szekspir William, *Zimowa opowieść*, tłum. Włodzimierz Lewik, PIW, Warszawa 1961

Tołstoj Lew, *Anna Karenina*, tłum. Kazimiera Iłłakowiczówna, Znak, Kraków 2012

Paradoksy i aforyzmy

Arystoteles, *Fizyka* (*op. cit.*)

Izydor z Sewilli, *Etymologiarum [...] libri XX*

Chamfort Sébastien Nicolas Roch de, *Maksymy i myśli. Charaktery i anegdoty*, tłum. Konrad Drzewiecki i Tadeusz Żeleński (Boy), Alfa-Wero, Warszawa 1995

Kraus Karl, *Aforyzmy*, tłum. Marian Dobrosielski, PIW, Warszawa 1975

Lec Stanisław Jerzy, *Myśli nieuczesane*, Noir sur Blanc, Warszawa 2015

Pitigrilli, *Dizionario antiballistico*, Sonzogno, Milano 1962

Pitigrilli, *L'esperimento di Pott*, Sonzogno, Milano 1929

Scusa l'anticipo ma ho trovato tutti verdi, oprac. Alfredo Bucciante, Einaudi, Torino 2010

Smullyan Raymond, *5000 B.C. and Other Philosophical Fantasies*, St. Martin's Press, New York 1983

Wilde Oscar, *Aforyzmy, zmyślenia, paradoksy*, tłum. Marian Dobrosielski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999

Wilde Oscar, *Bądźmy poważni na serio*, tłum. Cecylia Wojewoda, w: tenże, *Cztery komedie*, PIW, Warszawa 1961

Wilde Oscar, *Portret Doriana Graya*, tłum. Maria Feldmanowa, Vesper, Czerwonak 2015

Mówić nieprawdę, kłamać, fałszować

Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. Kazimierz Leśniak, PWN, Warszawa 2009

Lukian z Samosat, *Prawdziwa historia*, tłum. Konstanty Bogucki, w: Gunn James (oprac.), *Droga do science fiction*, t. 1, *Od Gilgamesza do Wellsa*, Alfa, Warszawa 1985

Tomasz z Akwinu (*op. cit.*)

Accetto Torquato, *Della dissimulazione onesta*, Einaudi, Torino 1997

Arendt Hannah, *Kłamstwo w polityce: Refleksje nad „teczkami Pentagonu"*, tłum. Piotr Nowak, „Kronos" 2017, nr 3

Bacon Francis, *Eseje*, tłum. Czesław Znamierowski, PWN, Warszawa 1959

Battista Giuseppe, *Apologia della menzogna*, Sellerio, Palermo 1990

Bettetini Maria, *Breve storia della bugia: Da Ulisse a Pinocchio*, Raffaello Cortina, Milano 2010

Constant Benjamin, *Des réactions politiques*, http://classiques.uqac.ca/classiques/constant_benjamin/des_reactions_politiques/des_reactions.html

Descartes René, *Świat albo Traktat o świetle*, tłum. Tomasz Śliwiński, Aureus, Kraków 2005

Eco Umberto, *Cmentarz w Pradze*, tłum. Krzysztof Żaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa 2011

Eco Umberto, *Teoria semiotyki*, tłum. Maciej Czerwiński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009

Gracián Baltasar, *Wyrocznia podręczna*, tłum. Stanisław Łoś, Test, Lublin 1997

Kant Immanuel, *Metafizyka moralności*, tłum. Włodzimierz Galewicz, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 5, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2011

Kant Immanuel, *O domniemanym prawie do kłamstwa z pobudek miłości ludzkiej*, tłum. Adam Grzeliński i Dariusz Pakalski, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. 6, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012

Machiavelli Niccolò, *Książę*, tłum. Czesław Nanke, w: tenże, *Wybór pism*, PIW, Warszawa 1972

Sartre Jean-Paul, *Byt i nicość*, tłum. Jan Kiełbasa i in., Zielona Sowa, Kraków 2007

Swift Jonathan, *The Art of Political Lying*, „The Examiner", 9 listopada 1710, http://www.fountainheadpress.com/expandingthearc/assets/swiftpoliticallying.pdf

Swift Jonathan, *Podróże Guliwera*, tłum. Anonim z 1784 r., MG, Warszawa 2017

Tagliapietra Andrea, *Filosofia della bugia: Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Mondadori, Milano 2001

Webster Nesta, *Secret Societies and Subversive Movements*, Boswell, London 1924

Weinrich Harald, *Metafora e menzogna*, Il Mulino, Bologna 1983 [włoski wybór esejów niemieckiego filozofa i filologa]

O pewnych formach niedoskonałości w sztuce

Augustyn, św., *Państwo Boże*, tłum. Władysław Kubicki, Antyk – Marek Drzewiecki, Kęty 2002

Biblia Tysiąclecia (*op. cit.*)

Jan Szkot Eriugena, *De divisione naturae*

Tomasz z Akwinu, *Supplementum*, oprac. Reginald z Piperno

Wilhelm z Owernii, *Tractatus de bono et malo*, XIII wiek

Chateaubriand François René de, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*, tłum. Franciszek Salezy Dmochowski, Paweł Hertz, PIW, Warszawa 1980

Croce Benedetto, *La poesia: Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Adelphi, Milano 1994

Diderot Denis, *Salon de 1767*, w: tenże, *Oeuvres complètes*, t. 16, Hermann, Paris 1990

Dumas Aleksander, *Hrabia Monte Christo* (*op. cit.*)

Dumas Aleksander, *Trzej muszkieterowie* (*op. cit.*)

Eliot T.S., *Hamlet*, tłum. Helena Pręczkowska, w: tenże, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Znak, Kraków 1998

Greimas Algirdas Julien, *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux 1988

Leopardi Giacomo, *Nieskończoność* (*op. cit.*)

Leopardi Giacomo, *Zibaldone: Notatnik myśli*, tłum. Stanisław Kasprzysiak, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2017 [cytowanego fragmentu brak w polskim, skróconym wydaniu]

Levi-Montalcini Rita, *Elogio dell'imperfezione*, oprac. Andrea Boselli i Emanuele Vinassa de Regny, Garzanti, Milano 1988

Marino Giambattista, *La Lira* 14, tłum. Krzysztof Zabłocki

Montaigne Michel de, *Próby*, t. 3, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1985

Moravia Alberto, *Obojętni*, tłum. Zofia Ernstowa, Czytelnik, Warszawa 1971

Pareyson Luigi, *Estetyka: Teoria formatywności*, tłum. Katarzyna Kasia, Universitas, Kraków 2009

Proust Marcel, *Les plaisirs et les jours*, Gallimard, Paris 1982

Szekspir William, *Hamlet, królewicz duński*, tłum. Józef Paszkowski, w: tenże, *Dzieła dramatyczne*, t. 6, *Tragedie*, t. 2, PIW, Warszawa 1973

Szekspir William, *Romeo i Julia*, tłum. Józef Paszkowski, w: tenże, *Dzieła dramatyczne*, t. 5, *Tragedie*, t. 1, PIW, Warszawa 1973

Tanizaki Jun'ichiro, *Kagi*, Chuokoron-Shinsha, Tokyo 1956

Kilka ujawnień o tajemnicy

Ibn Khaldun, *Muqaddima*

AMORC, *Manuel Rosicrucien*, Éd. Rosicruciennes, Paris 1984

Andreae Johannes Valentinus, *Fama fraternitatis*, *Confessio fraternitatis*, w: tenże, *Manifesti rosacroce*, oprac. Gianfranco De Turris, Edizioni Mediterranee, Roma 2016

Baillet Adrien, *La vie de Monsieur Descartes*, La Table Ronde, Paris 1946

Barruel Augustin, *Mémoirs pour servir à l'histoire du jacobinisme*, t. 1–5, P. Fauche Libraire, Hambourg 1798–1799

Brown Dan, *Kod Leonarda da Vinci*, tłum. Krzysztof Mazurek, Świat Książki, Warszawa 2006

Casanova Giovanni Giacomo, *Memorie*, t. 1–22, Corbaccio, Milano 1924–1926 [po polsku opublikowano jedynie niewielki wybór: tenże, *Pamiętniki*, tłum. Tadeusz Evert, Zielona Sowa, Kraków 2005]

Di Bernardo Giuliano, *Filosofia della massoneria*, Marsilio, Venezia 1987

Eco Umberto, *Wahadło Foucaulta*, tłum. Adam Szymanowski, Noir sur Blanc, Warszawa 2015

Guénon René, *Aperçus sur l'initiation*, Éditions Traditionelles, Paris 1985

Luchet Jean-Pierre-Louis de, *Essai sur la secte des illuminés*, Paris 1789

Maier Michael, *Themis aurea*, Frankfurt am Main 1624

Mazarin Jules, *Le bréviaire des politiciens*, Arléa, Paris 1997

Neuhaus Henri, *Avertissement pieux et très utile des frères de la Rose-Croix: À sçavoir s'il y en a? quels ils sont? d'où ont ils pris ce nom? et à quelle fin ont espandu leur renommée?*, Paris 1623

Ratzinger Joseph, *III tajemnica fatimska – komentarz teologiczny*, https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WR/kongregacje/kdwiary/fatima_4.html

Simmel Georg, *Tajność*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, w: tenże, *Socjologia*, PWN, Warszawa 2005

Yates Frances, *The Rosicrucian Enlightenment*, Routledge and Kegan Paul, London-Boston 1972

Spisek

Baigent Michael, Leigh Richard, Lincoln Henry, *Święty Graal, święta krew*, tłum. Robert Sudół, KiW, Warszawa 2006

Brown Dan, *Kod Leonarda da Vinci* (*op. cit.)* [przekład cytatów wg tekstu Umberta Eco]

Chiesa Giulietto i in., *Zero: Perché la versione ufficiale sull'11/9 è un falso*, oprac. Roberto Vignoli, Piemme, Casale Monferrato 2007

Gioberti Vincenzo, *Il gesuita moderno*, Bocca, Milano 1942

Hofstadter Richard, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, Cape, London 1964

Jolley Daniel, Douglas Karen M., *The Social Consequences of Conspiracism: Exposure to Conspiracy Theories Decreases Intentions to Engage in Politics and to Reduce One's Carbon Footprint*, „British Journal of Psychology" 2014, t. 105, zeszyt 1

Labruyère Joël, *Le monde malade des jésuites*, http://nsd.007.free.fr/A/Religions/Fortement_manip_et_manich/Catholicisme/monde_malade_jesuites.html

Lordon Frédéric, *Le symptôme d'une dépossession*, „Le Monde Diplomatique" 2015 (lipiec), dossier *Vous avez dit „complot"?*

Odifreddi Piergiorgio i in., *11/9: La cospirazione impossibile*, oprac. Massimo Polidoro, Piemme, Casale Monferrato 2007

Pascal Blaise, *Prowincjałki*, tłum. Tadeusz Żeleński (Boy), Vis-à-vis Etiuda, Kraków 2017

Pipes Daniel, *Potęga spisku: Wpływ paranoicznego myślenia na dzieje ludzkości*, tłum. Sławomir Kędzierski, BEJ Service, Warszawa 1998

Popper Karl, *Droga do wiedzy. Domysły i refutacje*, tłum. Stefan Amsterdamski, PWN, Warszawa 1999

Popper Karl, *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 2, tłum. Halina Krahelska i Witold Jedlicki, PWN, Warszawa 2010

Sède Gérard de, *Le trésor de Rennes-le-Château*, J'Ai Lu, Paris 1972

Spinoza Baruch, *Traktat teologiczno-polityczny*, tłum. Ignacy Halpern, [wyd.] Rubiszewski, Warszawa 1916 [przytoczone zdanie nie jest dosłownym cytatem, tylko raczej podsumowaniem pewnej myśli]

Sue Eugène, *Les mystères du peuple à travers les âges*, Docks de la Librairie, Paris (b.d.)

Sue Eugeniusz, *Żyd wieczny tułacz*, tłum. anonim., Somix, Bydgoszcz 1991

Ukazywanie świętości

Biblia Tysiąclecia (*op. cit.*)

Wilhelm Ockham, *In libros Sententiarum*

Wilhelm Ockham, *Suma logiczna*, tłum. Tadeusz Włodarczyk, PWN, Warszawa 2010

Pseudo-Dionizy Areopagita, *Hierarchia niebiańska; Imiona boskie* (*op. cit.*); *Teologia mistyczna*; *Listy*, tłum. Maria Dzielska, w: tenże, *Pisma teologiczne* (*op. cit.*)

Böhme Jakob, *Von der Menschwerdung Jesu Christi*, Aurum, Freiburg im Breisgau 1984

Firth Raymond, *Symbols: Public and Private*, Allen & Unwin, London 1973

Jan od Krzyża, św., *Droga na Górę Karmel*, tłum. o. Bernard od Matki Bożej, w: tenże, *Dzieła*, Wydawnictwo Ojców Karmelitów Bosych, Kraków 1875

Małgorzata Maria Alacoque, św., *Pamiętnik duchowny*, tłum. Józef Andrasz, Księża Jezuici, Kraków 1947 [cytowany fragment zawiera także zdania pominięte w polskim przekładzie]

Maria Maddalena de' Pazzi, św., *I quaranta giorni*, Sellerio, Palermo 1996

Ratzinger Joseph, *III tajemnica* (*op. cit.*)

Tauler Jan, *Kazania*, tłum. Wiesław Szymona, W Drodze, Poznań 2016

Teresa z Avili, św., *Księga życia*, tłum. Henryk Piotr Kossowski, De Agostini, Warszawa 2001 [cytowany fragment zawiera także zdania pominięte w polskim przekładzie]

Źródła fotografii

l – z lewej, *p* – z prawej

ADAGP, Paryż / Scala, Florencja: s. 97, 108, 215, 223, 245; Archives Charmet / Bridgeman Images: s. 363; Archivi Alinari, Florencja: s. 230; Authenticated News / Getty Images: s. 274; Beaux-Arts de Paris / RMN – Réunion des Musées Nationaux /dystryb. Alinari: s. 220; Bridgeman Images: s. 200 (*l*), 210, 263, 293, 324, 354; Cameraphoto / Scala, Florencja: s. 390; Christie's Images / Bridgeman Images: s. 189; Christie's Images, Londyn / Foto Scala, Florencja: s. 39 (*p*), 292; Collection Christophel / Mondadori Portfolio: s. 199, 200 (*p*); De Agostini Picture Library, dystryb. Alinari: s. 144; De Agostini Picture Library / Bridgeman Images: s. 94; De Agostini Picture Library / Scala, Florencja: s. 78, 174, 229, 252, 295, 331 (*p*); Erich Lessing / Contrasto, Mediolan: s. 52, 367; Fine Art Images / Archivi Alinari, Florencja: s. 358; Foto Ann Ronan / Heritage Images / Scala, Florencja: s. 122; Foto Art Media / Heritage Images / Scala, Florencja: s. 275; Foto Austrian Archives / Scala, Florencja: s. 414 (*l*); Foto Fine Art Images / Heritage Images / Scala, Florencja: s. 149; Foto Scala, Florencja, licencja od Musei Civici Fiorentini: s. 74; Foto Scala, Florencja, licencja od Opera del Duomo di Orvieto: s. 287; Foto Scala, Florencja, licencja od Ministero Beni e Attività Culturali e del Turismo: s. 44, 47, 75, 77, 141, 269 (*l*), 271 (*l*), 375, 382; Foto Scala, Florencja: s. 55, 180, 342, 376, 383, 394, 411, 412; Foto Scala, Florencja / Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin: s. 116, 409; Foto Scala, Florencja / Fondo Edifici di Culto – Ministero dell'Interno: s. 391; Fototeca Gilardi, Mediolan: s. 84, 85 (*l*); Getty Images / Fred W. McDarrah: s. 64; Getty Images / Hulton Archive: s. 91; Godong / UIG / Bridgeman Images:

s. 344; Granger / Bridgeman Images: s. 331 (*l*); Guido Gozzi / Sime: s. 316; Iberfoto / Archivi Alinari: s. 166; Leemage / Corbis / Getty Images: s. 330; Mary Evans Picture Library, Londyn / Scala, Florencja: s. 262, 415 (*l*); Mary Evans / Scala, Florencja: s. 187, 339; Michèle Bellot / RMN – Réunion des Musées Nationaux / dystryb. Alinari: s. 350; Mondadori Portfolio: s. 184; Mondadori Portfolio / Akg Images: s. 39 (*l*), 63, 72, 85 (*p*), 198; Mondadori Portfolio / Electa / Sergio Anelli, s. 281; Mondadori Portfolio / Leemage: s. 192; Mondadori Portfolio / Rue des Archives / Pvde: s. 44; Mondadori Portfolio / Rue des Archives / Rda: s. 312; Mondadori Portfolio / Rue des Archives / Tallandier: s. 88; Photo by Luc Roux / Sygma via Getty Images: s. 416 (*p*); Photo by Silver Screen Collection / Getty Images: s. 414 (*p*); Photo by Studio Paolo Vandrasch, Mediolan: s. 318; Photo Josse / Scala, Florencja: s. 152, 337, 359, 398; Prismatic Pictures / Bridgeman Images: s. 254; RMN – Grand Palais (Musée de Cluny – Musée National du Moyen-Âge) / Jean-Gilles Berizzi / dystryb. Alinari: s. 407; RMN – Réunion des Musées Nationaux / Centre Pompidou, MNAM-CCI / Philippe Migeat / dystryb. Alinari: s. 47 (*p*); RMN – Réunion des Musées Nationaux / Gérard Blot / dystryb. Alinari: s. 50; RMN – Réunion des Musées Nationaux / Jean-Gilles Berizzi /dystryb. Alinari: s. 40; RMN – Réunion des Musées Nationaux / René-Gabriel Ojéda / dystryb. Alinari: s. 161; Sarin Images / The Granger Collection / Archivi Alinari, Florencja: s. 131, 372; Science Photo Library, Londyn / Contrasto: s. 46; Stephane Frances / Onlyfrance / SIME: s. 258; Tate, Londyn / Foto Scala, Florencja: s. 126, 171; The Art Institute of Chicago / Art Resource, Nowy Jork / Scala, Florencja: s. 237, 302; The British Library Board / Archivi Alinari, Florencja: s. 323; The Metropolitan Museum of Art / Art Resource, Nowy Jork / Scala, Florencja: s. 410; The Morgan Library & Museum / Art Resource, Nowy Jork / Scala, Florencja: s. 156; The Museum of Modern Arts, Nowy Jork / Scala, Florencja: s. 62, 290; The National Gallery, Londyn / Scala, Florencja: s. 104; The Stapleton Collection / Bridgeman Images: s. 336; Trustees of the Wallace Collection, Londyn / Scala, Florencja: s. 248; UIG / Archivi

Alinari: s. 160; White Images / Scala, Florencja: s. 53, 82, 320, 334, 343, 384; World History Archive / Archivi Alinari: s. 348.

© 2017 Cy Twombly Foundation; © 2017 Glasgow University Library: s. 214; © 2017 The M.C. Escher Company – The Netherlands. Wszelkie prawa zastrzeżone: s. 212, 218; © Alberto Savinio, by SIAE 2017: s. 281; © Carnage NYC: s. 242; via Devonshire Collection, Chatsworth / reprodukowano za zgodą Chatsworth Settlement Trustees / Bridgeman Images: s. 366; © Look and Learn / Bridgeman Images: s. 120, 185; © FLC, by SIAE 2017: s. 47 (*l*); © Giorgio de Chirico, by SIAE 2017: s. 180; © Keith Haring Foundation 2017; © Marc Chagall, by SIAE 2017: s. 367; via Meret Oppenheim, by SIAE 2017: s. 290; © René Magritte, by SIAE 2017: s. 97, 108, 215, 223; © Roland Topor, by SIAE 2017: s. 245; © Salvador Dalí, Gala Salvador Dalí Foundation, by SIAE 2017: s. 230; © Succession Picasso, by SIAE 2017: s. 40; © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc., by SIAE 2017: s. 63; © The Saul Steinberg Foundation / Artists Rights Society (ARS), Nowy Jork, by SIAE 2017: s. 112; © 2005 Will Eisner Studios, Inc., wykorzystano za zgodą W.W. Norton & Company, Inc.: s. 356.

W przypadku źródeł niezidentyfikowanych wydawca włoski jest do dyspozycji osób, które mogą wykazać swoje uprawnienia.

Przypisy

[1] Autor inspiruje się tu w znacznej mierze rozważaniami Susan Sontag zawartymi w eseju *Przeciw interpretacji* (przyp. wydawcy wł.).

[2] Według Hegla, *Przedmowa* do *Fenomenologii ducha* (przyp. tłum.).

[3] We włoskiej telewizji państwowej zapowiedź pogody podają oficerowie lotnictwa wojskowego (przyp. tłum.).

[4] Szereg spotkań dyskusyjnych w latach 1987–2002 (przyp. tłum.).

[5] Obecnie Zadar w Chorwacji (przyp. tłum.).

[6] W Polsce komedia ta była częściej wystawiana pt. *Brat marnotrawny* (przyp. tłum.).

[7] Z włoskiego: Wybacz, że jestem za wcześnie, ale były same zielone (światła). Odwrócenie wersji właściwej: Wybacz spóźnienie, ale były same czerwone (przyp. tłum.).

[8] W wersji przyjętej w Polsce tylko *Nie cudzołóż* (przyp. tłum.).

[9] Patrz Roberto De Feo, *La visione di Ezechiele: Un'indagine su Raffaello*, Marcianum Press, Venezia 2012 (przyp. wydawcy wł.).

[10] Wspomniane wyżej łaty (przyp. tłum.).

[11] Ludovico Ariosto, *Orland szalony* (III, 76), tłum. Piotr Kochanowski (przyp. tłum.).

[12] Frazy początkowe *Narzeczonych* Manzoniego, tłum. Barbara Sieroszewska, i *Ziemi jałowej* Eliota, tłum. Czesław Miłosz (przyp. tłum.).

[13] Formy czasów języka francuskiego: *imparfait* – przeszły niedokonany (dosłownie: niedoskonały); *l'imparfait de l'indicatif* – przeszły niedokonany trybu oznajmującego; *passé simple* – przeszły dokonany (przyp. tłum.).

[14] Odsyłamy tu do wszystkich dzieł wymienionych w tekście przez autora. [W razie braku polskiego przekładu odwołujemy się do danych bibliograficznych wydania oryginalnego].